Teatro Político

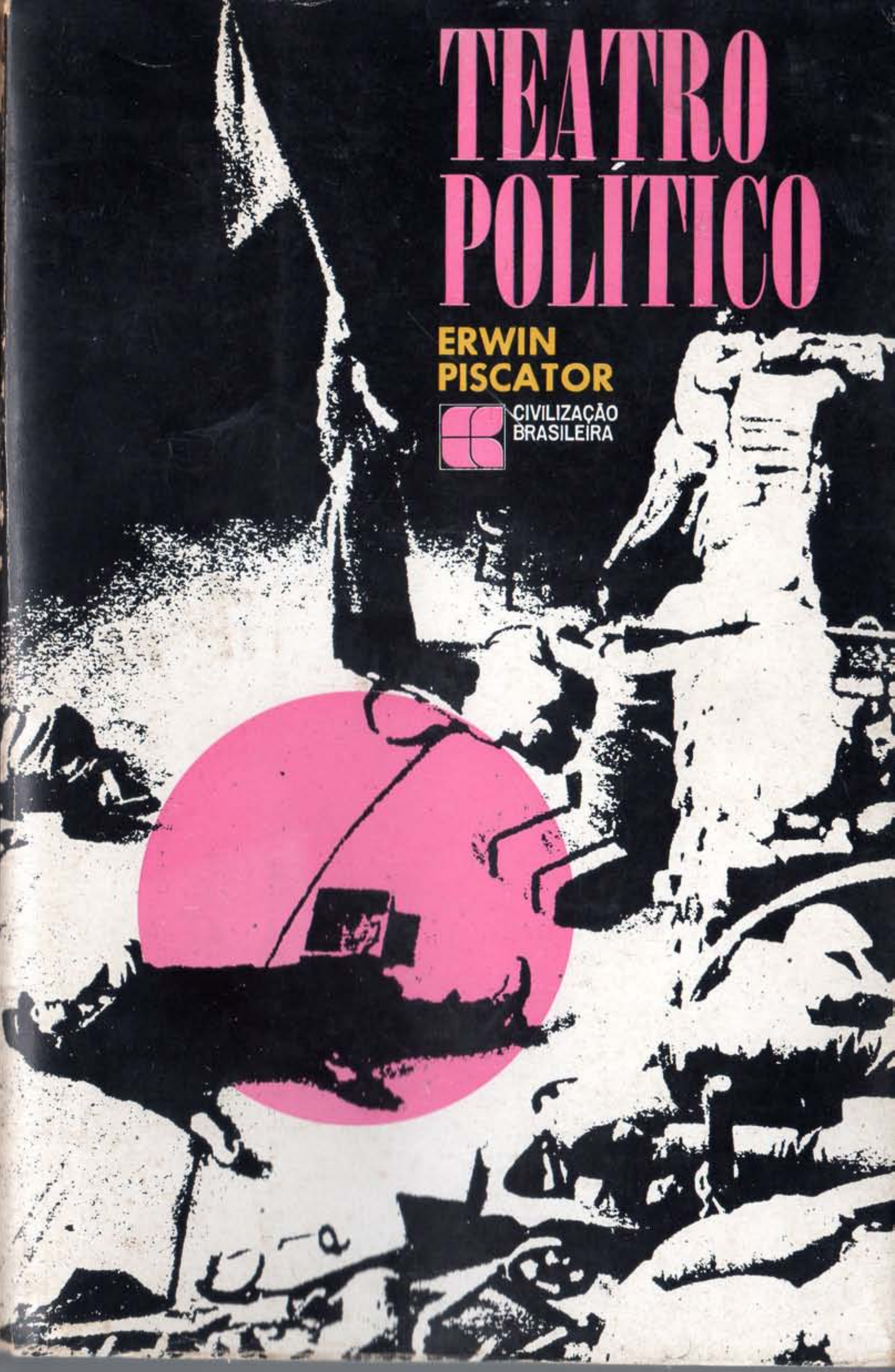
— volume que reúne as teorias de

ERWIN PISCATOR

que tanto revolucionaram os
espetáculos teatrais —
é um verdadeiro inventário das
audácias, acertos e até erros
do famoso diretor alemão.

Buscando processo que acentuasse
a importância das "coisas" e das
fôrças impessoais, e que também
evidenciasse a tirania dos sistemas
econômicos e da técnica sôbre
a criatura humana,
Erwin Piscator abriu perspectivas inéditas
para a melhor transmissão da
mensagem teatral, seu impacto
e seu verismo,
contribuindo assim,
decisivamente, para a
renovação da arte cênica em
todo o mundo.

Mais um Lançamento de Categoria da
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA



TEATRO POLÍTICO

ERWIN PISCATOR

CIVILIZAÇÃO
BRASILEIRA

Coleção
TEATRO HOJE
Direção de
Dias Gomes
Série Teoria e História
Volume 9

VOLUMES PUBLICADOS:

Série Autores Nacionais:
Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar: SE CORRER O BICHO PEGA, SE FICAR O BICHO COME
Flávio Rangel e Millôr Fernandes — LIBERDADE, LIBERDADE (2.ª ed.)
Dias Gomes — O SANTO INQUÉRITO
Dias Gomes — O PAGADOR DE PROMESSAS (3.ª ed.)

Série Autores Estrangeiros:
Bertolt Brecht — O SR. PUNTILA E SEU CRIADO MATTI, Trad. de Millôr Fernandes
Sófocles — ÉDIPO REI, trad. de Mário da Gama Kury

Série Teoria e História:
Paolo Chiarini — BERTOLT BRECHT
Bertolt Brecht — TEATRO DIALÉTICO

PRÓXIMOS LANÇAMENTOS:

Bertolt Brecht — GALILEU, GALILEI, trad. de Roberto Schwarz
Bertolt Brecht — A ALMA BOA DE SET-SUAN, trad. de Geir Campos e Antônio Bulhões.

ERWIN PISCATOR

Teatro Político

Edição refundida por
Felix Gasbarra

Prefácio de
Wolfgang Drews

Tradução de
Aldo Della Nina

civilização
brasileira

TEATRO POLÍTICO

Título do original alemão:
DAS POLITISCHE THEATER
Copyright © *by* Rowohlt Verlag GmbH
Reinbek bei Hamburg, 1963

Desenho de capa:
MARIUS LAURITZEN BERN

Diagramação e supervisão gráfica:
ROBERTO PONTUAL

Direitos para a língua portuguêsa adquiridos pela
EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua 7 de Setembro, 97
RIO DE JANEIRO
que se reserva a propriedade desta tradução.

1968

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Índice

PREFÁCIO

Documento Histórico — Documento Atual 1
INTRODUÇÃO 17
I — Da Arte à Política 21
II — Para a História do Teatro Político 41
III — O Teatro Proletário 48
IV — Teatro Central 59
V — A Situação da Cena Popular 61
VI — *Bandeiras* 67
VII — R. R. R. 72
VIII — O Drama Documentário 78
IX — Uma Paráfrase Sôbre a Revolução Russa 87
X — O Ofício 94
XI — Influências que não Podem Ser Aceitas 101
XII — *Tormenta Sôbre a Terra de Deus* 110
XIII — O Manifesto na Herrenhaus 129
XIV — Contradições do Teatro — Contradições da Época 136
XV — Origem e Formação do Teatro de Piscator 144
XVI — O Encontro com o Tempo — *Ôba, Estamos Vivendo!* 172
XVII — O Palco do Globo em Segmentos 189
XVIII — A Sátira Épica 213
XIX — A Comédia da Conjuntura Econômica — Palco de Piscator — Teatro de Lessing 231
XX — O Ano do Estúdio 243
XXI — O Colapso 251
XXII — Retrospecto e Perspectiva 261

Prefácio

DOCUMENTO HISTÓRICO — DOCUMENTO ATUAL

> *É impossível irritar quem não quer ser irritado*
>
> FRIEDRICH SCHLEGEL.

SAÍDO DA região montanhosa de Hessen, um jovem revoluciona o teatro berlinense. Neto de pastôres e professôres, é filho de uma família burguesa, foi estudante secundário em Marburgo, amador no Teatro da Côrte de Munique, estudou com Artur Kutscher, participou da batalha de Flandres, dirigiu um teatro de frente de guerra e o Tribunal de Koenigsberg. Não conta trinta anos ainda, é de estatura pequena, retesado, possui cabeça grande, esplêndida cabeleira, olhos sagazes e perscrutadores, capazes de enxergar e de reter o que enxergam. De proviciano, transforma-se em cidadão do mundo. Faz parte da época, apresenta-se à sua época.

Tudo aconteceu nos tempestuosos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, a "década dos vinte" segundo o rótulo dourado que lhes apôs o destino. Começando em salas de restaurantes e em palcos de associações, o movimento voltou-se contra o grandioso nôvo barroco, a brilhante arte de Max Reinhardt, e, com coros de proletários, cartazes, documentos cinematográficos, máquinas e mecanismos, lançou-se à defesa de um nôvo teatro, de um teatro pedagógico-político. Em todos os ventos da época ondulava a rubra bandeira da revolução, ao mesmo tempo bandeira partidária e símbolo do anseio brotado do meio do estrondo e da chacina da guerra. Era o teatro proletário a substituir o palco da humanidade. Estão juncadas de provocações e proclamações as estradas que deveriam conduzir ao paraíso terrestre. Aos desafios respondem escândalos. Estetas e esteticistas erguem-se contra as peças dogmáticas, e os destinos particulares são postos de lado pelos destinos políticos, econômicos, sociais.

"Deveríamos, novamente, entender o teatro como "instituição moral". Apreensão, identificação, confissão! Como diz Tolstoi: a arte só tem finalidade quando contribui para a evolução dos homens. Perdemos a fé nos homens. Temos de auxiliar a razão a reconquistar o seu direito. A arte não é uma fumaça, a arte serve para esclarecer e, talvez, para "transfigurar" — mas muito cuidado!"

Erwin Piscator formula: apreensão, identificação, confissão. É assim que êle vê o seu caminho, pelo qual pretende guiar os outros. O ponto culminante contém as suas intenções, o seu alvo, o sentido e a missão do teatro da coletividade saídos de *um* espírito, as possibilidades dessa forma cênica e as causas dos repetidos malogros. Havia espetáculos políticos, obras de arte a serviço da razão de Estado, obras de arte a serviço do dogma partidário. O que não havia era teatro político. De súbito, declarou-se político um diretor artístico, um homem de teatro, senhor de magistrais qualidades, um homem que recorreu à técnica e à arte, ao humano e à máquina para criar o teatro político, o teatro que abala, que desperta, que absorve.

Ao lado do mago da Schumannstrasse colocou-se o Próspero proletário, ao lado do genial feiticeiro que transformava as criaturas humanas em luminosidade de um dia de festa, o mestre encantador das máquinas e da maquinaria que queria influir nas criaturas, à clara luz de uma oficina.

Quando já fazia tempo que o experimentador passara do "Laboratório da técnica" para o "Laboratório da alma", e os observadores não evoluídos continuavam a tachá-lo de "agitador e destruidor", declarou Piscator: "Muito pouco instiguei, muito pouco destruí e agitei." Referia-se, evidentemente, aos rios de sangue, aos milhões de mortos, à penúria, à miséria, às perseguições e aos crimes, contra os quais queriam acautelar-nos os seus apelos ardentes e fundados. Para que a convocação de homens e máquinas, da dramatologia tecnicalizada, da coletividade de autores, dos grandes atôres e dos grupos de colaboradores, dos documentos históricos, das provas científicas? Para substituir o teatro artístico por um teatro atual? Para substituir *l'art pour l'art* pela *sensation pour la sensation?* Quem tinha tão simples opinião, deixava-se enganar pela aparência e pela sensação. Irritante para muita gente e até uma coisa escandalosa foi o que a ousadia de Piscator, que chegava a raiar pela violência, ofereceu com clássicos cobertos do denso pó das escolas, com dramas mais recentes, que êle alterou em prol de sua teoria. O palco como tribuna. Tôdas as tolices e perfídias que se haviam arrogado o govêrno do mundo levadas ao tribunal da arte dramática. Parece coisa muito idealista e o é. O teatro da confissão convida à ação, o teatro da confissão nasce pela ação.

É assombrosa a vontade de poder que se irradia de criatura tão franzina, escreve um crítico contemporâneo. Aquela energia, proveniente do "ethos" pedagógico e do "eros" mímico, podia ser percebida em quaquer espetáculo, em qualquer cena, em qualquer ator, em produções de êxito e em produções problemáticas. Um cientista teatral, que conservou o curso esquemático de idéias das "observações de arte" nazistas, conseguiu achar "essa espécie de teatro, bem como o seu método, inteiramente despido de qualquer arte, pura e simplesmente maçante". O escrupuloso historiador proclama e destorce: "Não logrou nenhum efeito a propaganda em favor do comunismo que Piscator fêz do palco, valendo-se da aplicação de meios hipertróficos e técnicos e de uma enormidade de metal." Um veredicto. Ponto final. Uma declaração falsa, só designável pelas palavras "perfídia e ódio", com as quais o erudito enriquece o vocabulário científico. Os estudiosos e almas podem ler isso na "História do Teatro Alemão" de Hans Knudsen, publicada em 1959, em Stuttgart. Três anos depois, Piscator foi nomeado Diretor da Cena Popular de Berlim, em cujo "trabalho" outrora "se imiscuiu de modo tão perturbador e quase destruidor", como diz a mesma triste fonte. Notável nomeação e êrro professoral desculpável. Mas uma coisa deveria e poderia ter sabido o bravo fantoche que, imerso na perplexidade, deu imediato sumiço à côr parda: a obra de Piscator — no Teatro de Estado de Jessner, na velha Cena Popular, em seu teatro da Nollendorfplatz, no seu palco-estúdio — exerceu rara influência, produziu um sem-número de frutos e teve inúmeras conseqüências. Não "a serviço do comunismo", o qual achou servidores mais fáceis e fiéis às suas linhas gerais. A influência relacionou-se e relaciona-se ao palco, tanto na Alemanha como em volta.

Um corajoso descobridor trilhou novos caminhos marítimos, encontrou terras desconhecidas, iluminou sombrias florestas, abriu a cena a tôdas as correntes do nosso século. O pioneiro cumpriu a sua missão, como a cumpre o lavrador que ara a dura terra. Eis um fato histórico que nenhum filólogo (por fraco que seja na composição alemã) ousaria descuidar. Com considerações de ordem política, ninguém consegue eliminar o resultado. Tenha-se a atitude que se quiser diante da opinião proclamada; mas tenha-se a atitude que se deve ter diante dos propósitos propagandistas.

As testemunhas comparecem ao tribunal da história do teatro. Na mesma medida em que participam do processo, não participam do ressentimento de biliosos partidários. É uma série imponente de pessoas, saídas de numerosos campos opostos.

O primeiro que depõe é Bertolt Brecht: "Foi Piscator quem empreendeu a tentativa mais radical de imprimir ao teatro um caráter educativo. Participei de tôdas as suas experiências, e delas nenhuma se fêz que não tivesse por finalidade enaltecer o valor educativo do palco. Tratava-se diretamente de dominar no palco os grandes complexos contemporâneos de questões, as lutas em tôrno do petróleo, a guerra, a revolução, a justiça, os problemas raciais, etc. Patenteou-se a necessidade de uma completa reforma do teatro. Não é possível, aqui, enumerar todos os achados, tôdas as inovações que Piscator, juntamente com quase tôdas as novas conquistas técnicas, empregou para levar ao palco os grandes problemas modernos. Provàvelmente os presentes conhecem alguns como, por exemplo, o uso do filme que êle transformou num coadjuvante, semelhante ao côro grego, e conhecem igualmente a faixa móvel que deu movimento ao piso do palco, permitindo a fluência de fatos épicos, como a marcha do bravo soldado Schwejk na guerra.

A princípio, as experiências de Piscator produziram um completo caos no teatro. Transformado o palco em sala de máquinas, o recinto dos espectadores passou a ser o de uma assembléia. Para Piscator, o teatro era um parlamento e o público uma associação legisladora. Ao parlamento foram levadas plàsticamente as questões públicas que era preciso resolver. O lugar da oração de um delegado qualquer, sôbre determinadas condições de frágil consistência, foi tomado pela cópia artística dessas condições. O teatro tinha uma ambição: colocar o seu parlamento, o público, em situação de, baseado em suas ilustrações, estatísticas, palavras de ordem, tomar as suas decisões. O teatro de Piscator, embora não renunciando ao aplauso, pretendia, mais ainda, uma discussão. O que desejava não era apenas proporcionar aos espectadores uma vivência, senão também obrigá-los a tomar uma resolução prática, a de *participar ativamente* da vida.

As experiências de Piscator abateram quase tôdas as convenções, imiscuindo-se, com uma fôrça renovadora, no modo de criação dos autores de peças, no estilo de representação dos atôres, no trabalho do cenarista, aspirando, sobretudo, a uma função social inteiramente nova do teatro.

Tratou-se de uma continuação das primeiras experiências, particularmente da experiência do Teatro de Piscator. Nas últimas tentativas de Piscator, a conseqüente intensificação da máquina técnica fêz com que a maquinaria, por fim dominada, permitisse uma linda simplicidade do espetáculo. O chamado estilo *épico* de representação, que formamos no teatro do Schiffbauerdamm, mostrou, relativamente depressa, as suas qualidades artísticas, e a *arte dramática não aristotélica* pôs-se a tratar, de maneira grandiosa, dos grandes temas sociais. Surgiram possibilidades para a transformação, de artificiais em artísticos, dos elementos de composição de grupos e coreográficos da Escola de Meyerhold; para a transformação dos elementos naturalistas da Escola de Stanislawski em realistas. A arte de falar ligou-se à arte de gesticular, e, com o *princípio do gesto,* deu-se forma à fala cotidiana e à recitação de versos. Revolucionou-se inteiramente a montagem do palco. Os princípios de Piscator permitiram, com liberdade, a construção de um palco ao mesmo tempo instrutivo e belo."

B. B., o dramatólogo, o diretor artístico, sorrindo amàvelmente, recua, envolto numa nuvem de fumaça de charuto e reputação mundana. Empalidece o teórico do teatro. O areópago acena em assentimento e chama ao banco das testemunhas um ator.

Erwin Kalser, credenciado pela arte e pela inteligência, depõe: "O ponto em que Piscator mais radicalmente se distingue de seus colegas é êste: êle não é como se diz comumente, homem que serve a uma obra, e sim homem que serve a uma idéia, e uma idéia que força a revisão de todos os conceitos usuais. Talvez seja uma catástrofe para o autor. Resultado: por causa dessa idéia, coloca êle, em qualquer "obra de arte" — pois ainda não lidou com nenhuma que se adequasse à idéia — uma verdadeira bomba. A obra desfaz-se em pedaços, e o que se vê é um campo de destroços no qual debatendo, ponderando, reordenando, mas sempre bem humorado, se move o diretor artístico, e com êle movem-se os seus.

Sempre a mesma coisa, quando se dá início a uma de suas encenações: por tôda parte o tumulto, por tôda parte a efervescência. Novas cenas, ainda quentes, são provadas, rejeitadas, refundidas. Caos criador. Êle não parte do formado, como se costuma. Parte da matéria que alicerça o formado. Homem dotado de original poder de ver as coisas, vê, com os seus próprios olhos, sob nôvo aspecto, essa matéria. Daí as suas visões, as suas incursões cênicas, o impulso para novas concepções destinadas a elevar o assunto. Daí, também, o sôpro de coisa viva que, durante os ensaios, percorre a casa tôda e que, com o seu lado bom, penetra a representação. Nasce o trabalho coletivo.

O vocábulo "coletivo" esquematiza excessivamente. Discussões entre indivíduos em prol do bem de um assunto em comum. É enorme a distância que nos separa da gíria e da rotina teatral. O diretor artístico não pergunta: como se faz isto? O que êle pergunta é: como é isso? como se desenvolve isto? O assunto é perscrutado até o âmago. Êle próprio contribui para o tema, e, com o seu espírito juvenil, deixa-se levar pelo momento, corre, não sabe o que é caturrice. Fluem as experiências de sua vida. É um homem a quem, por mais que se devote ao teatro, a vida continua a significar mais. No entanto, por trás de tôda essa insegurança, existe uma calada inflexibilidade, um obstinado desejo de saber de tudo. E jamais cessa a pergunta: como darei expressão à idéia? E então, do caos, se volta à forma cênica, dramática.

Em nítida oposição a Meyerhold, ao qual alguns o têm unido, e que, partindo do academismo e portanto de uma lei estranha, pretende dominar o fato da vida, Piscator parte do próprio fato — para chegar a uma forma definitiva. Com a sua precisa materialidade, com um ouvido extraordinàriamente sensível à palavra, não se cansa de construir uma estrutura destinada a olhos e ouvidos, de formar devidamente as figuras, de renunciar ao efeito barato, de apreender a mais difícil realidade, de construir a transparência, aguçá-la, poli-la; não se cansa de lutar pela expressão da idéia.

Soberbo trabalho para o ator!"

Chovem aplausos. E apresenta-se um colaborador que ninguém esperava e que, temperamentalmente, declara: "Piscator era môço e extremista, o que lhe acarretou êxito mas também a repulsa externada em vários artigos de fundo burguês. Êsse lado constituía uma reserva cultural que via chegar a crise do teatro ideologista sem intervir ativamente. O pedante da cultura sentia-se atacado, acuado, despertado para uma má época, e, portanto, incapaz de ajuizar da situação e de ocupar os lugares livres. Podia demonstrar, podia conclamar, mas não podia prestar nenhum auxílio prático, como tanto desejavam os autores alemães em postos perdidos. Os círculos esquerdistas levaram as suas exigências para todo e qualquer campo cultural disponível e, assim, também para os grandes meios propagandísticos do teatro e do cinema. Não bastando aos espíritos artísticos o programa do teatro de diversão, confessaram-se partidários do teatro ideológico que, em épocas decisivas, domina sempre o teatro alemão. Sem caracterizações, mais realìsticamente exagerado do que precavido, apaixonada e ardentemente, não com excessos cerebrais, mas com uma arte dramática elementar, êste teatro ideológico daria ao palco conteúdo, orientação e finalidade."

Quem é que ouve, com prazer, o pedante alemão? Alguém da esquerda? Talvez. Mas, certamente, nenhum companheiro de ideologia de Piscator. Portanto, que fale mais. A admirável testemunha não se faz de rogada. Não olha para a direita, não olha para a esquerda, olha apenas para o palco: "Piscator, no sentido cultural, é moderno, revolucionário, demonstrativo, sensacional. Volta-se para os trabalhadores das grandes cidades. Conclama-os e retém-nos com atrações cênicas. Sem consideração, domina sentimentos bem equilibrados e os leva a escolher livremente o eco dos seus apelos ideológicos... Inteiramente livre de qualquer tradição de direção artística, constrói êle o drama segundo o seu temperamento artístico teatral, segundo a sua penetração mental e a sua disciplina. Elabora constantemente o presente, o quase momentâneo de uma peça, quer tenha origem violenta, quer tenha origem orgânica. O presente cotidiano, estilizado pela fantasia da técnica, ergue-se em direta intuição e é representado por qualquer meio, quer se trate da imagem fixa quer da fluente, quer sejam os palcos dominados por grandes quartéis quer por gigantescos estaleiros. Não existem obstáculos cênicos nem preocupações técnicas teatrais. Êsse diretor, com a sua fantasia construtiva, domina o ambiente... Se, no palco, tivesse permanecido agente político, Piscator jamais teria conseguido valor. Êle é o artista de sua idéia, diretor de peças programáticas políticas, guia para o teatro ideológico, de que tanto precisava a cena popular... A atualidade de Piscator arranca o drama do culto tradicional da burguesia. A sua direção pode ser passível de rejeição; não obstante, em sua motivação ideológica, em sua visível influência, encontrará segura compreensão. Temos de nos habituar à tolerância diante da franqueza da realização! O teatro não vive de amadores de arte pedagógicos, o teatro vive do público. Feliz do público que, por obra de um diretor, fique prêso ao teatro. A reforma artística do palco, levada a efeito por Piscator, atraiu o público de *todos* os lados. A frente cultural alemã avivou-se, positiva ou negativamente, mas em todo caso atenta às questões de cultura.

Se o entusiasmo artístico de Erwin Piscator se concretizará, ou não, é coisa que cabe aos seus inimigos decidir."

Proferiu a palavra profética e sentou-se. Quem é o senhor, afinal? Queira apresentar-se. Como não! Alfred Mühr, crítico teatral, de 1924 a 1934, de um jornal da boa burguesia, de um jornal nacionalista alemão. Os presentes ouvem, perplexos, o nome e identificam o orador. Mas o vivo professorzinho desapareceu na nuvem dos seus próprios desabafos. O zelador abre as janelas.

Ocorre um milagre: concordam os entendidos.

Lenta e liberalmente, sacando das complicadas dobras do seu ceticismo uma sólida peça, fala Alfred Polgar: "Tanto os trajes como o saxofone são, aqui, coisas de ideologia, de certo modo dão a continuidade da vibrante revolta dos humilhados através dos séculos, e exprimem: os trajes mudam, mas não muda o pulsar do coração rebelde; os instrumentos passam a ser outros, mas continua o mesmo sôpro indignado que os faz ressoar. Muito lindo em Piscator, o movimento e o entusiasmo da primeira assembléia, por assim dizer constituinte, dos livres-pensadores, as cenas dos ladrões na floresta, o terrível grupo em que penetrou o espírito do coletivismo... Durante uma hora exercem fascínio sôbre a platéia, êsses novos "salteadores", com a sua dureza, o seu ritmo, o seu matiz acinzentado de vida, contrário ao classicismo (mesmo na cena)...

A propósito de Rasputine, ouvimos, exposto com energia, o dogma a que serve o palco de Piscator, essa realização sedutoramente anormal, poderosamente inflamada pela mocidade, pelo sentimento, pelo talento, pela fantasia, pelo poder de criação. Teatro político, arte como meio para um fim, não por amor à própria arte, não como distensão de nervos, não como passatempo estético, mas como meio de propaganda para uma boa coisa, sem a qual as demais coisas boas são más, isto é, para a concretização de um mundo sem fome, sem guerra, sem domínio do ouro... Uma maravilha!"

Naturalmente, o velho e astuto Polgar acrescenta um "mas", que proclama a "magia da arte" contra a "arte como meio de agitação"; todavia, para além dêsse sereno "mas" não passou a época, marchando em passo retumbante, de granadas no cinturão, bombas atômicas no depósito de armas? (nota do repórter).

Longa pausa. O presidente suspende os trabalhos, a fim de os companheiros de mesa e os ouvintes terem tempo de refletir. A continuação é sensacional. De braços dados comparecem ao tribunal dois antípodas, Kerr e Ihering, unidos na admiração, o que não os impede de, por trás dos representantes da justiça, trocarem alguns sôcos.

Alfred Kerr arredonda os lábios e, em linguagem concisa, dá vazão ao seu "pathos": "Piscator produz efeito, tanto na medida como no diapasão da multidão, tanto na música estranha como na proscrição da languidez... e no anseio pelo natural... Também em Piscator (homem meu) essas questões ressoam diante de ouvidos moucos do presente, a não ser por alguém que concorde aparvalhadamente... e plagie com sinais negativos. ... e eu atribuo tudo isso, em suma, às noites cênicamente mais encantadoras de uma época de transição à qual se deve dizer a verdade...

O que hoje, em Welk-Piscator, se chama bolchevismo; o que em Friedrich Schiller tinha outro nome; o que em todos os escritores, lutadores, santos, recebia outro nome e, no entanto, era algo disso, é coisa que não posso representar, é coisa pela qual não posso responsabilizar-me. Não quereria ter feito o que "êles" fazem, mas é uma profunda felicidade saber que existem criaturas que o fazem.

Criaturas que mais uma vez tentam, que tornam a ousar fazê-lo, talvez com falsos meios, criaturas que devem cair... mas que não morrerão inùtilmente.

... O corajoso Piscator não teme. Luta pelo seu credo. Muita gente faz o mesmo. Mas êle é um diretor de teatro (o que é raro).

Tudo isso aqui, ali: eis um dos mais fortes mestres de cena... A gente se comove também, por obra de Piscator, quando, apenas no começo, um côro humano anuncia os antecedentes dos fatos. ("Para novos leitores que se aproximam...")

Não brinquemos: só pode comover-se assim simplesmente quem, nas coisas, também se comove interiormente."

O presidente chama o seguinte, Herbert Ihering. Hanoverianamente mordaz e sêco, senhor de fria paixão, o entendido expõe: "Há meses, na grande casa de espetáculos, Erwin Piscator apresentou a revista proletária *Apesar de tudo*. Gigantesco o efeito produzido pelo aparecimento dos fatos no filme, pelo discurso de Lênin, e gigantesco, igualmente, no momento em que algumas figuras, saídas das multidões apresentadas na tela, pisam o palco. Paquet e Piscator atribuem agora ao filme, no *Dilúvio,* missões decisivas. O problema da dimensão invade também o palco. O filme não é mais, como no caso da farsa de detetives francesa, um simples truque, ou matiz estilístico. O filme é uma função dramatológica... A direção de Piscator tem esta indiferença. Êle expulsa do palco qualquer sentimento. É notável o modo pelo qual hoje, na Cena Popular, se fala clara, objetiva, determinadamente. Aderem até atôres de menor importância.

Essa noite da Cena Popular foi mais do que uma noite de teatro, embora dominassem, visìvelmente, as possibilidades técnicas. Mas êste foi o milagre: o teatro desdobrou-se com todos os meios mecânicos, com uma direção artística atualizadora, com cenas de conjunto extraordinàriamente elevadas, e o efeito foi mais profundo, mais penetrante, do que o da maioria das peças de câmara. Aí está a prova em favor de Piscator...

Por conseguinte, Erwin Piscator não apresenta os Salteadores como se a sua ação tivesse sido inventada, mas sim como se mostrassem um fato efetivo da revolução. Tira tôda a lenda da peça e a esta dá objetividade. O que se tem aí, no fundo, não é a encenação de um clássico, não é nenhum problema de direção, mas sim a representação de um nôvo drama da revolução, posterior aos Salteadores, por não haver dramas modernos sôbre a revolução. O espetáculo cativa imediatamente. Não mostra os caminhos da direção artística de Schiller, mas os caminhos de um nôvo gênero dramático possível: o da peça que documenta uma época, o da peça que liquida a arte dramática alemã pós-revolucionária do palavrório, os declamadores da confraternização, os trovadores pacifistas, mostrando, com penetração e clareza, o modo pelo qual cabe apresentar o drama político numa época que ainda não dispõe da necessária distância para o domínio *artístico* de idéias políticas da atualidade...

O próprio Piscator deu o mais eletrizante exemplo de como é possível apresentar, elucidativa e ao mesmo tempo eficazmente, uma concatenação. As personagens do drama, entre as quais Stoertebecker e Asmus, dirigem-se, no filme, para o espectador e, caminhando, mudam de traje: é a revolução na história dos séculos, até que de Asmus sai Lênin. Aí é grandioso o uso que se faz do filme, abrindo-se uma perspectiva não por uma ilustração explicativa, mas pelo movimento...

Piscator quer, para tôda uma geração, suprir a falta de fôrça de representação. Mostra a guerra, os seus resultados, as suas causas. "Começa sempre do comêço", êle próprio o diz. Apresenta os Romanovs. Mostra a servidão, a fome, a tirania. Fita projetada na superfície de gaze que se estende de alto a baixo, fita projetada sôbre a esfera fechada que ocupa o palco, que se abre, em cima, embaixo, de lado, para mostrar a peça, para mostrar as entrecenas. As entrecenas: da indústria de armas a Lênin, dos camponeses russos à cena dos três imperadores (Nicolau, Guilherme, Francisco José), de soldados que desertam ao General Foch.

Isso tudo, muitas vêzes, excelentemente entrosado, bem no ponto (às vêzes, contudo, a palavra e a fita não acertam o passo), excitando, alarmando, paralisando, afligindo, impelindo para a frente. É-se agarrado, obrigado a parar, a tomar uma atitude. Não é possível fugir. Piscator teve um grande êxito. A sua missão é: não entorpecer-se, colaborar com jovens atôres. Subiu muito com as suas próprias fôrças. Que fantasia técnica excepcional não concretizou, com Traugott Müller! Agora o seu trabalho é voltar-se para o público certo com os colaboradores certos. É um animador. Mais do que um simples homem de teatro...

Em tempo incrìvelmente reduzido, Erwin Piscator criou um teatro que realizou a ligação entre os intelectuais e a massa, um teatro que penetrou no isolamento dos intelectuais e reuniu os indivíduos. Não se deve colocar essa realização ao lado daquilo que, nos últimos anos, se criou em matéria de espetáculo...

Nessa noite, não se compreendeu a furiosa luta travada nos jornais e órgãos da Cena Popular contra Piscator, os insultos às suas idéias e realizações, uma vez que tudo, do programa à peça, à fita e à encenação, era impensável sem o seu processo. E algumas semanas antes, enquanto contra êle se polemizava violentamente, usavam-se, em fôlhas distribuídas em reuniões, as suas palavras e expressões como meios de propaganda para a Cena Popular. A influência do teatro de Piscator deve ser reconhecida em numerosos planos dêste inverno. O teatro de Piscator tornou-se mais produtivo pelas suas *conseqüências* do que por suas realizações. E isso é um grande mérito."

Que assembléia, que lista de oradores! Impossível ouvir todos e tudo. Bernhard Diebold quereria falar, quereria discutir o "caminho por sôbre a cena rumo à criação", o "objetivo: nôvo conteúdo para o teatro". As suas palavras, como muitas outras, já não são necessárias. Murmura-as, então, ao repórter; e êste também teria por comunicar alguma coisa tirada de sua própria e viva recordação. Ihering profere a palavra final: "Piscator exerceu uma influência que quase nenhum outro homem de teatro da última década conseguiu igualar... A sua idéia penetra. E quem lucra é o teatro."

É posta de lado, por irrelevante, a queixa contra o demagogo sem arte. Encerra-se a sessão.

"Recomeçamos sempre do comêço." São palavras que valeram ontem, e valem hoje. Palavras que contêm a fé na razão humana, e a esperança de vê-la, um dia, realizada. O teatro épico documental transforma-se em teatro de confissão. Uma forma especial, no meio da querida multiplicidade que reflete a riqueza da vida, insiste em seu direito de existir. Palco partidário? Palco da humanidade. Sempre, novamente, do comêço: um "perverso otimista" não se amedronta diante de nenhuma experiência, um apaixonado moralista luta, com todos os meios do tempo, pela dramatologia responsável. Sonhos de sua mocidade. Êle nunca os menosprezou. Mas resistiram à insistente realidade as vibrantes ilusões? Segundo Polgar, o lugar de Piscator se achava "alguns metros à esquerda da esquerda". Sem dúvida foi o que se verificou por muitos anos, mas em seguida se revelou o centro do teatro de protesto: "à esquerda, onde se encontra o coração". Erwin Piscator, deixando a Alemanha por sua livre vontade, dirigiu-se para os Estados Unidos, e não para a Rússia, como pretendiam impor-lhe os seus inimigos. A luta em tôrno do teatro político tornou-se um capítulo histórico, digno de leitura, excitante. Rico de ensinamentos para o homem e sua evolução, para o tempo e suas transformações. O regresso à República Federal deu mais fôrça ainda à decisão. Trabalha nos teatros da Alemanha Ocidental, como diretor da Cena Popular de Berlim Ocidental. A má vontade e os olhos que não enxergam não são capazes de estabelecer uma diferença entre a situação de antes e a posição de hoje.

Em 1951, Piscator volta do exílio, acompanhado da velha reputação, acolhido pelos velhos preconceitos. Notabilidade em grandes cidades, principiante em pequenas localidades, levou a efeito uma série de encenações. Espetáculos com acessórios técnicos, e sem acessórios técnicos, obras de gênero diferente. Como antes, o diretor, incansável, experimentou novas possibilidades de efeito, em luta pelos seus ideais humanísticos, humanitários, sob o signo de sua mocidade e com o cunho do seu amadurecimento. Ter-se-á acalmado o revolucionário? Ter-se-á aplacado a sua revolta? Uns lhe lançam ao rosto a renúncia às tentativas ousadas, outros declaram superado o teatro de elucidação técnico-épico. Quer-se ver o engenheiro-chefe da maquinaria teatral, e o que se mostra é o intérprete objetivo do drama, o diretor artístico da palavra e o guia de atôres. Quer-se conhecer um defensor da palavra artística, fiel ao trabalho, e o que vem à cena é o mestre de montagem de máquinas e maquinaria. Piscator, que condensa o romance de Tolstoi *Guerra e Paz* para o teatro de ação e para o teatro do destino; Piscator, que apresenta, condensado e claro, como discussão política de Estado, o *Dom Carlos* de Schiller. Homem intranqüilizador.

Somem-se os clichês que sobreviveram à ditadura e à chacina de povos. Os chavões não merecem mais um dedo sequer na máquina de escrever. Os críticos deveriam acercar-se dos trabalhos de Piscator com a mesma despreocupação com a qual êle se posta diante de suas tarefas. Viajado, amadurecido, não transformado. As expressões *demagogo vermelho, agitador bolchevista, déspota tendencioso, técnico inimigo da arte,* que tanto horror causam à burguesia, não têm ressonância nas tormentas da época. Quem quer caracterizar Piscator deve falar do idealista, do defensor da razão (e dispensa qualquer objeção, para calar-se). O anseio é o mesmo, os métodos é que diferem um do outro.

Piscator é um pedagogo. Em Nova York, fundou o Instituto Universitário Dramatic Workshop. Tennessee Williams, Arthur Miller, Marlon Brando seguiram o seus cursos. Em dois teatros da Broadway, aos quais afluiu o público, os discípulos apresentaram-se. A escola não foi nenhuma retorta de gênios, coisa que não pode existir. A sua função foi a de ser uma forja, uma oficina de trabalho e de ensino, onde o artesanato era executado como fundamento da arte. Uma exercitação prática, mais

importante, para o teatro coletivo, do que para qualquer outro campo. Mormente em tempos dramàticamente infecundos. Piscator, formado na ressoante melodia oral do teatro da côrte, responde aos defensores da sagrada palavra dos autores que os daquele tempo não falam precisamente com uma voz forte. Opinião evidente. Que se pode fazer? Piscator propõe a criação de uma academia de arte cênica e arte dramática. Belo sonho, já sonhado duzentos anos antes por Konrad Ekhof. Mas provàvelmente terão de decorrer duzentos anos até que se realize tão premente desejo.

Quando Piscator emigrou, todos os melhores teatros norte-americanos já empregavam os seus mais engenhosos achados e estudos que ligavam o progresso técnico e o progresso teatral. Na Alemanha, ainda hoje, alguns comentadores, entre os rebeldes e perseverantes, se esforçam para provar que Piscator depende das inovações introduzidas pelo *outubro teatral* russo, sem perceberem nada da fôrça das correntes do tempo e das diferenças essenciais. Descera o pano sôbre o teatro político; as idéias e teorias de Piscator divulgavam-se. O teatro como trabalho de equipe. Coletivismo da arte. Associação dramatológica. Programática. Tecnicalização. Dramatologia óptica. Teatro total, espectadores participantes. "A peça é o laço." O jovem Brecht fôra um colaborador; no teatro da Nollendorfplatz, transformado em antecampo do drama épico, temperou-se o estilo da declamação e da representação, enquanto a demonstração dissolvia a emoção. Eis um seguro sintoma do efeito: a revista e o cabaré parodiaram Piscator. O restante, perto, longe, é conhecido. Seria tolice não ver que a arte constitui um grande negócio de troca, um toma lá dá cá entre países e épocas. Seria tolice negar que um destemido experimentador faz, como ninguém, vibrar a ação.

O pastor e professor Johannes Piscator foi um rígido calvinista, cuja tradução da Sagrada Escritura granjeou o título honorífico de "Bíblia Deus Me Castigue". Johannes Piscator é antepassado de Erwin Piscator. Narra a crônica: "Por treze anos levou uma vida repleta de intranqüilidade. Tudo começou com a sua dúvida sôbre se o severo luteranismo, em que fôra criado, dispunha ainda de um pôsto permanente em Wittenberg. Seria possível aplicar a Piscator aquelas palavras de um historiador, no comêço do seu trabalho sôbre Lutero: provinha de um círculo estreito e pequeno. Mas um círculo em que se tornaram vivas algumas qualidades sôbre as quais se assentam ainda hoje a fôrça e a saúde de nosso povo, uma despretensiosa simplicidade, trabalho consciencioso, dura disciplina e severidade, tanto para os outros como para si próprio." A crônica, com palavras comovidas, descreve o destino do polêmico sacerdote que, em súbitas mudanças, se viu condenado e reabilitado, convidado para ser professor e expulso como herege. As suas opiniões afastavam-se dos pontos de vista oficiais. Mas êle não se calou; pelo contrário, agiu. A reação luterana, a guerra, a peste o expulsaram de província a província, de cidade a cidade, de universidade a universidade. Conquistou enorme prestígio entre colegas, teólogos e filósofos, não aceitou nomeações para Genebra e Leyden, e morreu como mestre da Escola Superior em Herborn, da qual fôra reitor por longo tempo. No castelo de Dillenburg, Johannes Piscator ensinou os jovens senhores de Nassau e Berg.

Dillenburg: simpática cidadezinha às margens do Dill, afluente do Lahn. A escola, cinzenta, mencionada em numerosas descrições, traz a fama dos séculos. Nas pequenas vielas, por entre as moradias de treliça, pelos íngremes atalhos dos verdes bosques, perambula o descendente do enérgico calvinista, contempla as montanhas distantes com as suas tôrres e ruínas, e pensa nas aventuras vividas e nas aventuras por viver. Quem o encontra e com êle bebe vinho do Mosela e fuma charutos, e no seu quarto examina atas e documentos das décadas do teatro, fica a refletir a respeito do modo pelo qual se encadeiam passado e presente. Os dois homens, o antepassado e o descendente, assemelham-se como se assemelha o curso de sua vida. No púlpito e no palco, a luta foi a mesma.

O Teatro Político de Erwin Piscator é um documento histórico e é um documento atual. Um relato de 1929 para 1962 (e mais um pouco). Um livro sôbre o ponto de intersecção dos tempos, entre a história e o presente. Uma prestação de contas e uma exigência.

WOLFGANG DREWS
Verão de 1962

Introdução

É VERDADEIRAMENTE supérfluo antepor a um livro uma nota que explique o fim ao qual êle se destina. Não obstante, sinto-me no dever de redigir, antes do comêço, algumas linhas e isso por um motivo pessoal.

Neste livro, o meu nome aparecerá com freqüência. Às vêzes, em notas depreciativas e desabonadoras; outras, mais numerosas, em notas de elogio (um pouco exageradas). Não quero dar a impressão de ter sido êste livro escrito para satisfazer uma vaidade. É claro que me alegro, como outra pessoa qualquer, se o meu trabalho surte efeito, e duplamente me alegro se tal efeito é positivo. Mas o que mais me interessa é o assunto. Faz dez anos que luto, ininterruptamente, embora obstaculizado por inúmeros malogros, quiproquós e insuficiências, para agir num determinado sentido. Pareceu-me chegada a hora de fixar a origem e a evolução dêsse movimento, de reunir os marcos indicadores da estrada, e de ordená-los, antes que se esboroem no pó dos anos. No curso de uns poucos meses, premido pelo trabalho cotidiano e pelos preparativos do nôvo teatro, não me foi possível dar mais do que informações, experiências e conhecimentos acumulados sem consistência. Assim, o que resultou não foi a obra de alcance geral por mim vagamente idealizada, quando comecei a escrever.

Espero, todavia, que da massa do material divulgado se possam extrair importantes elementos para uma dramatologia desta época. É justamente o teatro, a mais fugaz de tôdas as artes, a que não deixa senão uma ou duas insuficientes fotografias e uma vaga lembrança, que, mais do que qualquer outra, se destina a ser fixada pela palavra, quando reivindica um significado histórico e uma ulterior evolução.

É por isso que merecem ser fixados, não sòmente a apresentação histórica de todos os fatôres e eventos, senão também os conhecimentos teóricos daí decorrentes. Mais do que nunca se faz mister, contra a total falta de planejamento, contra o ecletismo, contra a geral insegurança, que hoje prevalecem na produção teatral, traçar uma linha evidente, principal, isolar-se dos conjunturistas e da interpretação incompreensível, expor claramente o cerne essencial do nosso movimento e decompô-lo terminològicamente. E, por fim, pareceu-me necessário acenar à estreita ligação existente entre o nosso trabalho e o processo de revolução social que, já faz dez anos, se realiza na Europa, e sobretudo na Alemanha, com intensidade cada vez maior. O que apareceu no campo do teatro não são acasos, nem pela sua origem nem pelo seu aspecto; pelo contrário, são efeitos lógicos, compreensíveis por si, de uma luta que tem a sua origem nas raízes sociais e econômicas do nosso tempo. Se o teatro quer reencontrar a sua missão, a de ser centro cultural, ponto de cristalização social, vivo fator de uma sociedade humana digna de tal nome, deve, é claro que sem se afastar da evolução social geral, seguir o caminho cujos pontos foram aqui, pela primeira vez, apresentados.

O trabalho em tôrno dêste livro é um trabalho coletivo. Como fundamentos serviram as notas do laboratório dramatológico do Teatro de Piscator, dirigido por Felix Gasbarra e por Leo Lania. De fato, as idéias nasceram do trabalho coletivo, do trabalho em comum, de modo que o que restava era formulá-las. A teoria só podia originar-se do trabalho prático. Por isso, agradeço a quantos, mencionados ou não neste livro, dêle participaram. Apesar dos sacrifícios e decepções, o nosso trabalho — cujos elementos são ainda hoje opressão, necessidade e miséria humana — deu-nos sempre ânimo e contentamento, pois, baseado numa concepção otimista da vida, emana da fé numa evolução.

ERWIN PISCATOR
Berlim, julho de 1929

I

Da Arte à Política

A MINHA cronologia começa em 4 de agôsto de 1914. A partir daí, o barômetro subiu:

13 milhões de mortos
11 milhões de mutilados
50 milhões de soldados em luta
6 bilhões de tiros
50 bilhões de metros cúbicos de gás.

Nisso que aí está, o que vem a ser a "evolução pessoal"? Aí ninguém evolui "pessoalmente". Outra coisa o faz evoluir.

A guerra antepôs-se ao môço de vinte anos. Destino que tornou supérfluos quaisquer outros mestres. Verão de 1914. Munique. Eu era voluntário no Teatro da Côrte e estudava história da arte, filosofia e germanística na Universidade.

No Teatro da Côrte, dava-se, em primeiro lugar, o drama clássico; depois, Wildenbruch, Anzenbruger, etc. Como especial incursão no modernismo, Ibsen, o *Kater Lampe* de Rosenov, etc. Duas orientações lutam uma contra a outra. De um lado Lützenkirchen (discípulo de Pessart), de outro Steinrück, como representante do modernismo de Berlim. Nenhuma tentativa de experimento cênico ou dramatológico.

Nas peças de câmara, dominam o programa Hauptmann, Strindberg e Wedekind. Além dêles, Oscar Wilde, os franceses e a moderna peça social, sobretudo como atividade comercial.

Mas isso veio de gatinhas. Com que irrealidade não se separavam, uma da outra, as estradas, diante de um futuro que todos pressentiam, mas que, no entanto, ninguém tinha a coragem de confessar a si próprio. Todos se atordoavam com o fragor nacional que, mais tarde, passaria a fazer parte do bom tom e que, numa obstinação histérica, degeneraria em psicose.

Ninguém poderá acusar-me de não ser um "bom alemão". A minha é uma antiga família de pastôres. Fui educado à maneira nacional, mas sei como meu pai, ainda hoje ferrenho nacionalista, estremecia à idéia de eu também ser convocado, e sei que alegria a sua quando, por ocasião do primeiro recrutamento, fui rejeitado por fraqueza física.

Patriota? Os meus olhos brilhavam como os de todos os outros rapazes, quando, em Spiegelslustberg (Marburgo), se festejava o aniversário do imperador, ao rufar de tambores e toques de clarim. Eu não gostava da escola. A aridez dos mestres daquele tempo e a educação pequeno-burguesa fizeram com que, além das matérias obrigatórias, eu estudasse as minhas próprias idéias. Vivia isolado, com dois amigos que pintavam, enquanto eu compunha poemas.

Meus pais tinham vindo do interior. Foi no interior que nasci. Cinco anos entre camponeses. Marburgo, com os seus vinte mil habitantes e os coloridos estudantes que, armados do dinheiro paterno e dos variegados bonés, pareciam "criaturas de um mundo superior", dava-me a impressão de uma grande cidade. Nas ruelas da velha cidade, vivíamos entre burgueses, artesãos e operários.

Não freqüentei a escola primária especial, então anexada aos institutos superiores de ensino; fui, em primeiro lugar, à escola pública, obedecendo ao expresso desejo de meu pai, originário de uma família simples, de vida rústico-patriarcal, cuja base era um verdadeiro cristianismo, de acôrdo com o possível naquelas circunstâncias. (Não conheci criaturas mais simples nem melhores cristãos, no que se relaciona à indulgência pelos erros alheios, à compreensão, à bondade, à tolerância e ao total desinterêsse pelo mundo exterior, política, cobiça de altos postos, etc., do que meus avós e o irmão de meu pai.)

Não pretendo escrever aqui a crônica de minha família. Para, no entanto, frisar que se pode ser comunista sem ter sangue judaico, direi ainda:

Die Welt am Montag, de Berlim. Recorte do número de 1.º de março de 1927. ERWIN PISCATOR. O senhor escreve-nos: "Numa parte da imprensa se tem divulgado que me chamo, na realidade, Samuel Fischer, e que sou judeu oriental imigrado. Infelizmente, não é verdade. Não me daria o trabalho de responder, se a oposição não apresentasse êsse fato como argumento contra o meu trabalho. Os cavalheiros que tanto se interessam pela minha origem 'pessoal' talvez me honrem com uma visita para que eu, apoiado em 'minhas' velhas Bíblias, possa mostrar-lhes que elas foram refundidas pelo meu antepassado Johannes Piscator, professor de Teologia, primeiramente em Estrasburgo, depois em Herborn (e até em Nassau), com o propósito de aprimorar a tradução luterana. A edição veio a lume no ano de 1600, provocando, com outros 200 trabalhos do mesmo autor, uma extraordinária sensação."

Embora me distinga um pouco dêsse Johannes Piscator, creio que algumas gôtas daquele rígido protestantismo, despido de humor, ficaram no meu sangue que recebeu, igualmente, uma mistura de sangue huguenote. Seja como fôr, o que eu não quis foi ser vigário, contrariando o desejo de meu pai. Pareceu-me mais importante outra tribuna.

Evidentemente, mal manifestei a vontade de trabalhar em teatro, recebi a repulsa de todos. Ouvi tudo quanto ainda hoje repito aos intérpretes: é melhor que ponha de lado essa profissão tão insegura e difícil, essa profissão em que os próprios talentos avançam com dificuldade. O ciúme e a inveja esmagam. E ainda hoje ouço meu avô dizer, escandindo bem as sílabas: "Você quer ser ator?!", como quem dissesse cigano, vagabundo, ou coisa pior.

Para arrancar-me dessa burguesia, dessa pequena burguesia, valeram-me Nietzsche, o desdenhador dos burgueses, e Wilde, o esteta, o esnobe, bem como todos os que, naquele tempo, ridicularizaram, combateram ou interpretaram a mórbida sociedade burguesa dos últimos cinqüenta anos.

Na minha biblioteca: Heinrich Mann, *Morte em Veneza* de Thomas Mann, Tolstoi, Zola, Werfel, Rilke, Rimbaud, Stefan George, Heym, Verlaine, Maeterlinck, Hofmannsthal, Brentano, Klablund, Strindberg, Wedekind, a *Psicologia* de Messer, Wundt, Windelband, Fechner, Schopenhauer. E ainda, entre outros, Otto Ernst, Conan Doyle, A. De Nora.

Em resumo, o que imperava era aquela típica disposição entediada, resignada, autonegadora, que parecia um resto de *fin de siècle,* um *laissez-faire, laissez-aller,* em fortíssimo contraste com a febril atividade política e econômica. Eu não tinha então nenhuma idéia da mútua dependência das coisas: os socialistas me pareciam criaturas de barba mefistofélica e famoso barrete vermelho em formato de balão. Sem saber contra quem, ou contra o quê era preciso voltar-se, só restava, aparentemente, nadar a favor daquela ampla e pastosa corrente.

De súbito, ecoa o grande hurra alemão, o entusiasmo guerreiro. Todos, em volta de mim, se alistam como voluntários de guerra. Menos eu. E por uma questão de sentimento, não de convicção. Neutro. As multidões percorriam as ruas de Munique cantando, bebendo, discursando. Num dos discursos — todos segurávamos o chapéu na mão — o entusiasmo era geral. A todo instante, ressoava o hino alemão (apesar da coragem, um calafrio percorria a espinha). De repente, ouvi, perto de mim, dois autênticos cidadãos de Munique:

— Olhe lá! Êsse sujeito não tira o chapéu!

— É um espião!

Exigiram que o sujeito tirasse o chapéu. O homem, em vez de obedecer, pôs-se a correr (tôlamente), transpondo o Stachus. Todos atrás, aos berros de "espião, espião!" Agarrado, moeram-no de pancadas. Finalmente, a multidão — não conhecendo mais nenhum freio ao entusiasmo — dirigiu-se ao palácio do seu rei. Entretanto, os soldados, cobertos de flôres, marchavam para a estação. Repulsivo delírio que não me arrebatava, e que é testemunhado por versos nascidos naqueles primeiros dias de agôsto.

Lembra-te dos Seus Soldados de Chumbo

Tens de chorar agora, mãe. Chora.
Êle era teu filho quando, pequenino,
brincava com soldadinhos de chumbo,
todos de arma embalada,
e de repente todos caídos, mortos.
O menino cresceu,
fêz-se soldado,
e partiu para a frente.
Tens de chorar agora, mãe. Chora.
E quando leres: "morreu como herói",
lembra-te dos seus soldados de chumbo
todos de arma embalada
e de repente todos caídos, mortos.

Coisa incompreensível para mim, então rapaz de vinte anos, tanto mais por se tratar de uma geração inteira que vivera sempre a discutir a liberdade intelectual e a evolução de sua personalidade, e que, no entanto, de súbito e sem a menor resistência, era vítima da loucura geral; eu não conseguia aceitar que, salvo algumas exceções, tôda a nata mental da Europa se erguesse, como um só homem, em defesa dos "sagrados bens" até então por ela encarados com muito ceticismo, e mais com a pena do que com o fuzil. Levante contra os "inimigos" Tolstoi e Dostoiévski, Púchkin e Zola, Balzac e Anatole France, Shaw e Shakespeare. Na mochila: Goethe e Nietzsche. Essa geração selou, dessa maneira, a sua falência mental. Por mais que tivesse pensado, por mais que tivesse feito, em 4 de agôsto o que ficou provado foi que ela nada tinha feito, nada tinha pensado.

Nós, moços, não tínhamos chefes que nos contivessem, não tínhamos ninguém a cuja palavra humana pudéssemos apegar-nos. Eu, e seguramente muitos outros comigo, estava dominado por uma ilimitada frustração. Não se tinha experiência. Em 1912 e em 1913, e especialmente em abril de 1914 pressenti repetidas vêzes a guerra, como se vê nos seguintes versos:

GUERRA!

(de um poema)

Sinto a guerra
. . . .
Guerra!?
Quem invoca a guerra? Um punhado de idéias expulsas
[do ninho.
Conta os olhos rasgados,
as gargantas dilaceradas pelo terror,
os corpos varados de balas, encharcados de sangue
na dor refreada de centenas de anos,
bilhões de noites femininas renunciadas!
Guerra?
Implorai: guerra à guerra!
. . . .

Mas assim, isolado, parecia-me sem sentido uma resistência individual à guerra. Portanto, ao receber a ordem de apresentar-me, obedeci como a um "chamado do destino". Jamais me cruzou a mente a idéia de fugir ao serviço militar. A palavra do imperador "não conheço mais nenhum partido!" e a decidida adesão dos social-democratas completaram a confusão.

Nunca veio a público que em 3 de agôsto, na decisiva sessão da fração social-democrata do parlamento, foi apresentada por Ledebour, Lensch e Liebknecht uma resolução destinada a negar apoio à guerra. Nunca se soube que em Neukölln, 300 operários realizaram uma demonstração contra a luta e foram detidos, que Rosa Luxemburgo, ao saber que o Partido Social-Democrata dera o seu apoio à guerra, chorou amargamente.

Em janeiro de 1915, cumprindo ordens, marchava eu lentamente pelo gelado campo de exercícios, metido ainda, naquela ocasião, numa farda de duas côres, azul e vermelho. O colarinho subia-me 10 centímetros pelo pescoço, o fundo das calças caía-me até a altura dos joelhos, uma das botas era de número 42, a outra de número 39. O boné, sem viseira, desabava-me sôbre a cabeça. (Foi sòmente quando o sargento o enfiou por cima das minhas orelhas que compreendi que, afinal, podiam tê-lo lavado.) De tal modo fomos esfregados que "a água fervia no assento dos rapazes". Dignamente preparada a grande hora, por gente medíocre. E foi contra essa gente que nos voltamos em primeiro lugar.

"Como ousavam aquêles sujeitos, pedreiros, açougueiros ou coisa semelhante — naquele momento serventes do militarismo, — como ousavam tiranizar nossas almas sargentos e cabos que recuavam para dentro de si próprios, como caracóis, ao menor contacto? Aquêles sabichões que, perguntados por que era preciso cobrir o corpo de côres, como para uma noite de carnaval, respondiam: talvez para morrer dentro dêles... Como se gabavam daquilo! Morrer... Ora, ouçam sargentos, guardadores de gado em uniforme militar! Sabem, acaso, que espécie de conhecimento é a morte? Não, não, cem vêzes não! Caipirões que calculam a colheita pelo estrume, porque o céu está azul e o sol se transformou numa coroa. Que vontade de agarrar o fuzil pelo cano e dar uma coronhada na cabeça de um dêsses torturadores de almas!

O sistema é bom, e a tortura age com energia. O jugo assenta-se duramente no pescoço de todos, e todos devem saber apenas uma coisa: que todos juntos constituem o Estado, o poder, sem o qual o Estado não passa de um tronco desprovido de membros, ou então é liso e redondo como bola de bilhar!

Esperamos o dia, sargentos.

Do meu Diário
fevereiro de 1915.

Partimos para o arco de Yprès. Os alemães achavam-se em plena e famosa ofensiva da primavera de 1915. O gás fôra usado pela primeira vez. Debaixo do céu desalentado e sombrio de Flandres, fediam cadáveres de inglêses e alemães. Iríamos completar as companhias dizimadas. Antes de chegarmos à primeira linha, fomos levados para a frente e para trás. No momento em que, mais uma vez, avançávamos, caíram as primeiras granadas, e recebemos ordem de dispersar-nos e cavar trincheiras. De coração aos saltos, eu, atirado ao chão, procurava, como os outros, cavar o mais ràpidamente possível com a minha pá. Mas enquanto os meus companheiros progrediam, eu ficava na mesma. O sargento, praguejando, rastejou até mim:

— Com mil diabos, vamos!

— Não consigo.

— Por que não? estranhou o sargento.

— Não posso.

— Qual é a sua profissão? rosnou o homem.

— Ator de teatro.

Diante das granadas que explodiam, no momento em que proferia a palavra "ator", aquela profissão, pela qual eu sempre lutara até o extremo, e que para mim sempre fôra a coisa suprema, pareceu-me, com as demais artes, tão tôla, tão ridícula, de uma falsidade tão grotesca, numa palavra, tão pouco adequada à situação, em tão pouca harmonia com a minha, com a nossa, com a vida daquele instante e daquele mundo, que tive menos mêdo da chuva de balas que vergonha da minha profissão.

Um pequeno episódio, mas significativo para mim, a partir de então e para sempre. A arte, a real, a absoluta, deve mostrar-se à altura de qualquer situação e nela saber basear-se. Por coisas mais importantes e mais difíceis que aquêle fogo de granadas passei desde então nas trincheiras de Yprès, mas lá estava a minha "profissão particular" achatada como as covas que ocupávamos, e morta como os cadáveres que nos rodeavam. Não obstante, que a arte não deve recuar diante da realidade foi o que me provou, a partir daquele momento, a *Aktion,* em que colaborava um grupo de homens os quais desconhecendo, embora, as derradeiras conjunturas, gravavam a verdadeira face da guerra nas paredes dos abrigos, e gritavam de bocarra escancarada. Os seus gritos, porém, eram cobertos pelo estouro das balas, e os seus vultos desapareciam no meio da fumaça. Já antes, pelos meus poemas, fôra eu admitido ao seio da *Aktion,* que Pfemfert, único na Alemanha, dirigia contra o obrigatório entusiasmo guerreiro. (E aqui, cabe-me agradecer, com atraso, ao confuso e enfurecido Franz Pfemfert, que, mais tarde, iria destruir o seu trabalho.) Pfemfert, agrilhoado pela censura, recolheu aquelas vozes e com elas tentou, pelo menos, dar a conhecer, em seus contornos, as coisas. Uma antologia de poesias nascidas no campo da luta concluiu-a êle desta maneira: "Êste livro, asilo de uma idéia hoje sem abrigo, apresento-o contra esta época..." Um primeiro impulso para lutar pollticamente com meios artísticos.

Depois de dois anos de trincheira, fui enviado a um pôsto na retaguarda. Primeiramente a uma seção de aviação. Em seguida, a um teatro da frente de guerra, recém-criado, o que me agradou mais, pois podia exercer a minha profissão. Continuava, ainda, a separar a minha profissão da idéia que cada vez mais me dominava.

Recebeu-me num alojamento civil, melancòlicamente recostado. Eduard Büsing, organizador e futuro diretor. À sua frente, encontrava-se um rapaz de lábios polpudos, em formato de cereja, e cabelos cujo aspecto não era de maneira nenhuma militar. O rosto sonhador opunha-se inteiramente à pretensiosa arrogância. Tratou-me com muita superioridade. Büsing apresentou-o como poeta, ao que o rapaz, imediatamente, declamou um dos seus poemas líricos. Era, naquele tempo, editor de *Neue Jugend,* entre cujos colaboradores figuravam

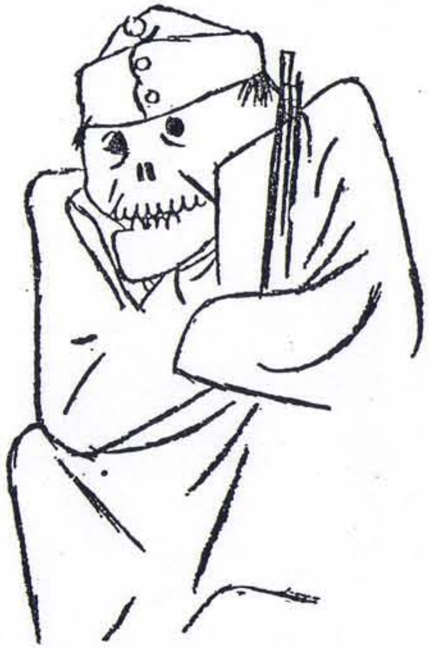
Johannes R. Becher, Ehrenstein, Huelsenbeck, Georg Trakl, Landauer, E. J. Gumbel, Theodor Däubler, George Grosz, Else Lasker-Schüler, Hans Blüher e Mynona. Quando saímos juntos, já éramos amigos, e continuamos a sê-lo. Chamava-se Wieland Herzfeld. Mais tarde, foi chefe da editôra Malik.

Nasceu o teatro da frente de luta. O conjunto, a princípio sòmente homens, tinha o seu centro em Kortrick, de onde percorria tôda a frente, tendo de chegar até às tropas em descanso no ponto mais avançado. Notável contraste: assistir ao teatro em cidades crivadas de balas, e não pròpriamente a uma "arte elevada", mas a peças como *A mósca espanhola, Hans Huckebein, A tia de Carlitos, No cavalinho branco,* e outras. Eu tinha de desempenhar papéis de "bon vivant", além de outros papéis cômicos. Os papéis de velhos ridículos cabiam a um soldado que perdera um dos olhos e parte dos dentes. Ao vê-lo, todos se contorciam de tanto rir. Mais tarde, entraram para o conjunto algumas môças. Mas o repertório continuou o mesmo. A "arte" era usada para estímulo, diversão. (Como se diz ainda hoje: o homem esgotado pelo dia de trabalho precisa de uma distração à noite.)

Se até então eu sempre vira a vida pelo mágico espelho da literatura, com a guerra houve uma reviravolta. Passei a ver a literatura e a arte pelo espelho da vida. Por outro lado, a guerra, como gigantesco aspirador de pó, sugara tôdas as lembranças de tempos anteriores. Fui obrigado a "começar de nôvo do comêço". O que a partir de então aceitei não era arte, nem coisa formada na arte, mas sim a vida, formada no conhecimento.

Digo isso, porque, como sucede a qualquer outro artista, a minha genealogia é estudada (o que, aliás, é uma coisa perfeitamente justa). Assim como se diz hoje que plagiei os russos, que não passo de um epígono de Meyerhold, dizia-se naquele tempo (viesse de onde viesse) que eu era um discípulo de Reinhardt. Nada disso. Como só estive em Berlim, pela primeira vez, em 1918 (não vivi, portanto, o esplendor de Reinhardt) e só assisti a duas peças dêle, que, em sua essência, não me interessaram particularmente, não se pode falar em influência. Tampouco me influenciaram os espetáculos de Munique (se me influenciaram foi no mau sentido).

De tôda aquela época, sòmente sobressai uma personalidade artística: Albert Steinrück, a quem, nos meus tempos de Munique, considerei o mais genial ator, e cujos papéis (Woyzeck, Kater Lampe, Mahl e Hermann), mesmo superada a fase da guerra, permaneceram vivos em mim. Espiritualmente tenso, apesar da fôrça exterior, do pescoço de touro, do rosto redondo



Desenho de George Grosz para Schwejk.

com feixes de músculos avermelhados, eis o Steinrück de então, experimentado, sem unilateralidade, homem do mundo, amigo de autores, pintor, aberto aos problemas, tipo do ator que eu desejaria ter ainda hoje.

Por longo tempo, até o ano de 1919, arte e política constituíram dois caminhos que se estendiam lado a lado. No sentimento já ocorrera uma mudança. A arte como finalidade em si não podia mais contentar-me. Por outro lado, eu continuava a não ver o ponto de cruzamento dos dois caminhos, onde deveria surgir um novo conceito da arte, um conceito vivo, combativo, político. Àquela mudança no sentimento era mister acrescentar, ainda, um conhecimento teórico que formulasse claramente tudo aquilo por que eu ansiava. E êsse conhecimento quem o proporcionou foi a revolução.

Assim como sobrevinha o dia e a noite, assim também, para os soldados, a palavra paz estava no comêço e no fim do dia e da noite. Falava-se constantemente na paz. A paz era o regulador de tudo quanto se fazia. Era o fim e a salvação. Quanto mais demorava, tanto mais era desejada. Mas tanto menos se sabia de onde viria, e quem a traria. E, não se podendo dar uma resposta à pergunta, esperava-se um milagre. Pois o milagre chegou, e foi a notícia da revolução na Rússia. E mais ainda fulgiu quando, com a segunda revolução, veio a mensagem "A todos".

Radiograma dos Comissários do Povo

(mutilado)

Zarskoie Selo, 28-11-1917.

Aos povos dos países em guerra!

A vitoriosa revolução de operários e camponeses, na Rússia, ergue bem alto a questão da paz... Pede-se, agora, aos governos de tôdas as classes, de todos os partidos, de todos os países em guerra, que respondam categòricamente se querem, ou não, empreender conosco conversações em prol de um armistício imediato e paz geral. Dessa resposta dependerá têrmos de enfrentar uma nova campanha de inverno, com todos os seus horrores e tôda a sua miséria, e ser a Europa varrida ainda mais pela onda de sangue... Colocamos essa pergunta em primeiro lugar. A paz que propomos será uma paz dos povos, será uma paz honrosa de mútua compreensão, capaz de assegurar a todos os povos a liberdade de evolução econômica e cultural. A revolução dos proletários e dos camponeses deu a conhecer o seu programa de paz... O govêrno da vitoriosa revolução carece do reconhecimento da diplomacia profissional. Mas perguntamos aos povos se o seu pensamento e a sua esperança são expressos pela diplomacia reacionária, se permitem que a diplomacia despreze a grande possibilidade de paz oferecida pela revolução russa. A resposta a essa pergunta... (interferência)... "Abaixo a campanha de inverno! Viva a paz e a confraternização dos povos!" Comissário do povo para as relações exteriores: Trótski. Presidente do Conselho dos Comissários do Povo: Ulianov Lênin.

Uma gigantesca esperança iluminou os demais acontecimentos, e estendeu o seu arco por sôbre o fim da guerra. As verdades ocultas sùbitamente emergiram no esplendor da luz. Aquela coisa indefinível, até então tida por "fatalidade", revestiu-se de formas sensíveis, e se tornaram claros, insípidos, despidos de heroísmo, o seu comêço e a sua origem. Reconhecido o crime, sobreveio a poderosa cólera de se ter sido joguête de fôrças anônimas. (Eu as mostraria mais tarde em "Rasputine": o onipotente espírito pequeno-burguês que naquele tempo regia o destino dos povos.) E a oposição a uma cultura que se deixara agrilhoar por uma "ordem" daquelas, da política e da economia. Evidentemente, não podíamos ainda reconhecer as molas da revolução russa. Não compreendíamos o seu significado no sentido da grande revolução futura. Com o esfacelamento militar russo, e a vitória dos alemães, todos acreditavam que a paz não tardaria, mas tremiam ante a idéia de que aquela paz significasse, igualmente, o fim da revolução russa. (Lembro-me de que, ao voltar da frente, exprimi essa opinião na livraria de Pfemfert, e a isso é que atribuo o fato de, entre nós, ter nascido um alheamento e, mais tarde, uma franca inimizade.)

Chegaram os dias de novembro. Corriam os boatos: "Os franceses se entregam", "Na frente, as divisões confraternizam", "Os marinheiros içam bandeiras vermelhas." Os soldados, em todos os cantos, aglomeravam-se e discutiam; e então, não se sabe de onde, mas aparentemente era uma ordem dos oficiais, conclamou-se à formação de conselhos de operários e soldados.

Achava-me eu, com o teatro, em Hasselt, na Bélgica. Foi na casa dos soldados que se realizou a primeira assembléia. Os oradores, em geral oficiais, proferiram discursos, cuja tônica era esta: "Mantenham a calma e a ordem, mantenham-se juntos, ouçam apenas os seus superiores. O exército deve ser reorganizado", etc. Finalmente, surgiu um pastor que eu sabia ser um dos que mais injuriavam os soldados. Naquele momento, para êle, todos eram "irmãos em Cristo", "seus irmãos" e "fomos unidos pelo amor comum de todos para todos e pelo dever para com a pátria". Nunca vacilara em mandar para a cadeia um coitado que não o saudasse de acôrdo com o regulamento. (Era um representante extremamente elegante dos servidores de Deus, no lado alemão da guerra.) Foi demais. Eu não gostava de falar; mas vi-me obrigado a intervir, e o único discurso que proferi na revolução transbordou de queixas contra os representantes da cristandade, e contra aquêle em particular. Não tinham impedido o crime da guerra mundial, o que houvera sido o seu dever, mas queriam impedir a revolução, e tornavam a postar-se ao lado dos oficiais. A lembrança de quatro anos de opressão e sofrimento fêz com que eu achasse palavras que arrebataram milhares de soldados. Um verdadeiro conselho de soldados substituiu o dos oficiais, e uma delegação desafiou a espada do general.

Regresso à Alemanha. Em primeiro lugar, dirijo-me para casa. Quando me vi, de nôvo, em Marburgo, continuavam no mesmo lugar, em meu quarto, a biblioteca, os cadernos de escola, os móveis. Mas por baixo dêles, sumira-se o solo da segurança burguesa. Os objetos pairavam no ar, como os aposentos das casas cujas paredes exteriores tinham sido despedaçadas pelas balas. As preocupações, todavia, eram tão grandes como as da Europa que chorava os seus mortos e a riqueza perdida. Pesadelo. Novembro chuvoso, úmido. Os "restos do exército" estavam na rua. Os negócios iam mal. Também os de meu pai, cujos bens, em parte convertidos em empréstimos de guerra, se esgotaram depois. O Estado de Guilherme e a catastrófica política de Helfferich é que tinham produzido a pauperização da classe média e iludido aquêles nos quais se apoiavam, por amor ao dinheiro, e não à República, herdeira de tão triste legado. Mas os infelizes enganaram a si próprios. Não sendo isentos de culpa, e mais uma vez desprezando a visão realista das coisas, com sua mentalidade reacionária, tardaram em castigar os verdadeiros culpados. Maldade e tolice, sem dúvida, mas coisa lógica. No entanto, eu não conseguia compreender; e, olhando em tôrno de mim, tudo me parecia sem objetivo, sem esperança, sem sentido, como quatro anos antes.

Rumei para Berlim, "cidadela do bolchevismo", pensando vagamente em minha profissão, e sem saber como e onde poderia exercê-la.

BERLIM, JANEIRO DE 1919

Nas ruas, tremenda confusão. Discussões por tôda parte. Poderosas demonstrações de proletários e adeptos do proletariado na Unter den Linden, na Wilhelmstrasse, divididos em partidos, comunistas e social-democratas. Por sôbre a cabeça da multidão, os cartazes ostentam inscrições: "Viva Ebert Scheidemann!" e "Viva Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo!" Tudo é dominado por visível excitação. Cá e lá, palavrões. Ai do partido que arranque do outro um cartaz. Num segundo, é "moído" na beira da calçada.

Uma vez assisti a uma luta impressionante: os comunistas tinham penetrado nas fileiras dos social-democratas. Trinta mãos agarraram o cartaz pelo qual se lutava. Mas sendo as fôrças iguais, o cartaz não se moveu, continuando parado por cima da massa humana. Lentamente, porém, foi descendo... De repente, um socialista, dotado de presença de espírito, deu um salto e arrancou o cartaz que voou para longe, para ser reerguido noutro lugar, enquanto de milhares de gargantas prorrompia o brado "Viva Ebert Scheidemann!" Com a mesma cólera, explodiu no outro lado o grito de "morra, morra, morra!" que se propagou para além da esquina. Pouco depois, ouviu-se outro berro: "Viva Liebknecht!" Todos correram para uma esquina onde, num carro parado, se encontrava Liebknecht. O homem viu-se obrigado a falar: um discurso sôbre os acontecimentos do dia, prenhe de razões, vibrante de experiência própria. Na minha lembrança, aquêle discurso paira, sôbre o seu cadáver, como chama viva, fulgente, que o próprio sangue não pode extinguir. Ao anoitecer, ouviram-se os primeiros tiros.

Em Berlim, revi Herzfeld, que me levou ao seu círculo: seu irmão Helmut (mais tarde John Heartfield), George Grosz, Walter Mehring, Richard Huelsenbeck, Franz Jung, Raoul Hausmann, etc. A maioria dêles pertencia ao dadaísmo. Discutiu-se muitíssimo sôbre arte, mas apenas em relação à política. E determinamos que a arte só podia ter algum valor se fôsse um meio na luta de classes. Cheios das recordações que ficavam para trás, desiludidos em nossa esperança da vida, só víamos a salvação do mundo na extrema conseqüência: a luta organizada do proletariado, a conquista do poder. Ditadura. Revolução Mundial. A Rússia era o nosso ideal. Quanto mais forte se tornava aquêle sentimento, tanto mais enèrgicamente escrevíamos a palavra *Ação* em nossa bandeira da arte, pois, em vez da esperada vitória do proletariado, o que experimentávamos era uma derrota depois de outra. (Assim, daquela exuberância

de sentimentos, nasceu a dura e fria luta dentro da qual crescemos.) Sepultamos Liebknecht, fanfarra do desejo de paz que, transpondo as cêrcas de arame farpado espirituais erguidas às nossas costas, chegara até as trincheiras. E Rosa Luxemburgo.

Vias do Gólgota: Unter den Linden, Marstall, Chausseestrasse... Milhares de proletários avermelharam as ruas de Berlim, e tivemos de considerar seus assassinos os mesmos que, durante a guerra, tínhamos considerado salvadores que nos arrancariam da miséria: os social-democratas. Entramos todos na Liga de Espártaco.

Conscientemente, tomei uma posição política. Já naquele momento, teria gostado muito de colocar a arte ao serviço da política, se tivesse sabido de que maneira. Até então aquêle círculo, com exceção de Grosz, cujas penetrantes caricaturas políticas constituíam as primeiras arremetidas, nada mais produzira do que combatidos espetáculos dadaístas, tão ridicularizados pela burguesia. Sob o lema "a arte é uma merda!", os dadaístas começaram a demolição. Com récitas de poemas misturados e de efeito incompreensível, revólveres de crianças, papel higiênico, falsas barbas e poemas de Goethe e Rudolf Presber, marchamos contra o "público de Kurfürstendamm" amante da arte.

Mas aquela algazarra tinha também outro sentido. Os iconoclastas faziam tábula rasa de tudo, invertiam os sinais e, vindos do campo burguês, se acercavam do mesmo princípio a partir do qual também o proletariado iria chegar à arte. Enquanto os elementos do sentimento adquiridos em 1918/19 se firmavam cada vez mais e as concretas exigências políticas se revestiam de contornos cada vez mais nítidos, os dadaístas, por seu lado, despiam a arte do seu sentimento ou — segundo a mais recente terminologia — a "congelavam", a "esfriavam". E outra invasão de sentimentos nos vinha da parte dos dramaturgos do super-homem. Também aquela arte dramática era, evidentemente, uma "revolução", mas uma revolução do individualismo. O homem, o indivíduo, levanta-se contra a fatalidade. E chama os outros, os "irmãos". Quer o "amor" de todos para todos, a humildade de um diante do outro. Essa arte dramática é lírica, quer dizer, não é dramática. São obras líricas dramatizadas. Na miséria da guerra, que foi na realidade uma guerra da máquina contra o homem, procurou-se, pela negação, pesquisar a "alma" do homem. Logo, no fundo, aquela arte dramática era uma arte reacionária, uma reação à guerra, mas contra o seu coletivismo, em prol do conceito redescoberto do "eu" e dos elementos culturais da época anterior à guerra. A peça de Toller *Transformação* foi característica de tôda aquela orientação e, ao mesmo tempo, constituiu o seu maior êxito. Aí se cruzaram a experiência de si mesmo (o lírico), o fatal (o dramático), o político (o épico). A prevalência do "poeta" em Toller, que não formulou o real, senão juízos, valorizações, e o fêz de maneira "poética" abstrato-ética, é a causa de ela não se ter tornado peça de arautos, "peça de época" pairando acima das épocas, "valor eterno" também no sentido de pura arte.

Quando, no inverno de 1919/1920, abri um teatro meu em Königsberg, significativamente batizado "O Tribunal", planejei uma encenação da *Transformação* que deveria distinguir-se da edição de Berlim principalmente pelo fato de eu arquitetar as cenas do modo mais realista possível (tal qual eu vivera a realidade da guerra). Ocupei-me até da linguagem (Toller que me desculpe; até hoje não sabe dessa negra idéia!) tencionando expurgá-la de seus expressionismos líricos. A escola expressionista não foi, para mim, uma orientadora. Já me achava eu, pollticamente, empenhadíssimo. Representamos Strindberg, Wedekind e Sternheim. Toller estava em preparação. Os nossos esclarecimentos programáticos, e sobretudo o caráter geral do nosso teatro, provocaram a oposição dos círculos burgueses e estudantis; e quando, no programa, polemizei contra um crítico, de tal modo se ergueram contra mim o público e a imprensa que me vi obrigado a fechar o teatro.

De volta a Berlim, verifiquei a existência de cisões cada vez mais nítidas. O dadaísmo tornara-se perverso. A velha posição anarquista contra a burguesia bitolada, a revolta contra a arte e as demais atividades intelectuais, passara a ser mais grave, quase já se revestindo da forma de luta política. A revista *Jedermann sein eigener Fussball* ainda fôra um insolente "épater le bourgeois". *A Bancarrota* (publicada por Grosz e Heartfield) já constituía um desafio à sociedade burguesa. Desenhos e versos não se orientavam mais para postulados artísticos, e sim para a eficácia política. O conteúdo determinava a forma. Ou melhor, formas sem objetivo, através de um conteúdo que rumava diretamente para um determinado alvo, recebiam de nôvo contornos mais rígidos e duros.

Eu também já tinha uma clara idéia de até que ponto a arte era apenas um meio para um fim. Um meio político. Um meio propagandístico. Um meio educativo. Ainda que não sòmente no sentido que lhe davam os dadaístas, era preciso gritar com êles: "Abandonemos a arte! Acabemos com ela!" Havia em Berlim gente que levara essas idéias ao campo do teatro. Karlheinz Martin, Rudolf Leonhard e Hermann Schüller, antigo estudante de Teologia, e por fim organizador do Teatro Proletário.

Como membro da Liga de Espártaco (o futuro Partido Comunista), esperava apoio da agremiação.

Surgiu um nôvo teatro.

Tínhamos um programa mais radical que o do grupo de Leonhard. Um programa sem arte, um programa político: cultura e agitação proletárias. Nos capítulos seguintes se verão as duras dificuldades que precisei enfrentar e a grande diferença verificada entre meus propósitos e o que na prática foi conseguido. Será culpa minha, entretanto? Não deixo de ouvir qualquer crítica séria. Maximiliano Harden escreveu uma vez que eu ia buscar os meus efeitos em campos outros que não o da arte. O político Harden queria dizer: no campo da política. Esta era a vantagem e a desvantagem do meu programa. As seguintes fases mostrarão como tentei realizá-lo:

1919/1920 Tribunal, Königsberg.

1920/1921 Teatro Proletário, Berlim (salas de conferência).

1923/1924 Teatro Central, Berlim.
1924/1927 Cena Popular, Berlim.
1927/1928 Teatro de Piscator, Berlim.
1929/1930 Teatro de Piscator, Berlim, reabertura.

II

Para a História do Teatro Político

O TEATRO político, do modo pelo qual se saiu em todos os meus empreendimentos, não foi um "achado pessoal", nem tampouco resultado da reviravolta social de 1918. As suas raízes chegam ao fim do século precedente, ocasião em que irrompem na situação espiritual da sociedade burguesa fôrças que, conscientemente, ou apenas pela sua própria existência, mudam tal situação e em parte a suprimem. Essas fôrças vêm de dois lados: da literatura e do proletariado. Em seu ponto de intersecção surge, na arte, um nôvo conceito, o naturalismo, e no teatro uma nova forma, o teatro popular.

Vale a pena notar quanto tempo leva o proletariado organizado para entrar em relação positiva com o teatro. Vale-se de tôdas as possibilidades de expressão da sociedade burguesa, cria para si próprio, embora em âmbito relativamente modesto, uma imprensa particular, entra no parlamento, entra no Estado. Mas não dá atenção ao teatro. A que se deve isso? Em primeiro lugar, a intensidade da luta política e operária conclama tôdas as fôrças, não restando nenhuma livre para missões culturais, para a inclusão de fatôres culturais na luta. E depois — o que parece que faz pender a balança — o proletariado dos anos de setenta e oitenta segue ainda inteiramente, em matéria de arte, o caminho das opiniões burguesas.

O homem simples vê no teatro o "templo das musas", onde só se pode entrar de casaca e correspondente boa disposição. Consideraria um ultraje ouvir, no meio dos ornatos de púrpura e de ouro, alguma coisa sôbre a "horrível" luta de todos os dias, sôbre salários, horas de trabalho, dividendos e lucros. Essas são coisas de jornal. No teatro, o que deve dominar é o sentimento, é a alma; por cima do cotidiano, os olhos se abrem para um mundo de beleza, grandiosidade, verdade. O teatro é uma arte de dia de festa, que o trabalhador só raramente pode desfrutar. Bastam os preços dos teatros berlinenses para torná-los coisa para gente abastada.[1] Cultura, relação cultural, equação que, como tudo dentro dessa sociedade, se exprime da maneira mais rápida e clara, em números.

Aquilo mudou decididamente com a fundação da "Cena Popular Livre" (Bruno Wille, G. Winkler, Otto Erich Hartleben, Kurt Baake, Franz Mehring, Gustav Landauer, etc.). Eis o seu patentíssimo objetivo: bons espetáculos teatrais, a preços razoáveis, ligados a ambições culturais. "Meio ano depois dos primeiros espetáculos do Teatro Livre (fundação nos moldes do Théâtre Libre, de Antoine), o Dr. Bruno Wille publicou no órgão socialista *Berliner Volksblatt* (Fôlha Popular de Berlim) uma proclamação, concitando a massa a reunir-se numa Cena Popular Livre, em tôrno da idéia de um teatro que, deixando de servir a uma insípida mentalidade de salão e literatura de entretenimento, servisse a uma arte em luta pela verdade." (V. Nestriepke, "O teatro na evolução dos tempos".) Um programa ideal, mas infelizmente, mais do que ideal, idealista. Com o nôvo apêlo à luta, "A arte para o povo", não se abandonou a plataforma mental da sociedade burguesa. A arte, tal qual a determina a sociedade burguesa, permanece, como conceito, intangível em tôda a sua extensão. Não se atenta para o fato de que qualquer autor dramático tem algo de específico para exprimir ao seu tempo, e que êle não pode passar; sem comentário, de uma época a outra. O critério não está no formal, está no problemático.

Era prematura a idéia de se erigir a arte em fator político, e dela fazer um meio artístico em favor do movimento proletário. Para isso a época não estava amadurecida. Devíamos contentar-nos em unir dois fatôres tão eminentemente importantes sob o ponto de vista social: o teatro e o proletariado. Pela primeira vez, já não em pequenos grupos, individualmente, senão em massa organizada e fechada, surgiram como consumidores de arte as camadas proletárias. Até verificar-se a fusão, as duas associações — a Cena Popular Livre e a Nova Cena Popular Livre — tinham aglomerado 80.000 sócios, o que demonstra claramente a capacidade de assimilação cultural da massa de operários, contra a teoria do "povo inculto" difundida pelas classes dominantes.

Contra os seus organizadores, o proletariado berlinense, de maneira perfeitamente compreensível, colocou o nôvo teatro a serviço do movimento de luta de classes, vendo nêle, instintivamente, um baluarte cultural do seu movimento, mas sem, todavia, tirar daquilo as conseqüências práticas. É verdade que Brahm escreveu: "a idéia de formar uma Cena Popular Livre partiu dos socialistas. A assembléia que resolveu a concretização do projeto era uma assembléia socialista... A partir daquele momento, ficaram determinados o gênero e o significado do nôvo empreendimento." (Cena Livre, 6-8-1890.) Mas a condução da sociedade não tardou em perder terreno.

O agravamento dessa discrepância, entre a origem e a prática, conduziu finalmente à formação da ala direita, que se reconstituiu como "Nova Cena Popular Livre". As duas emprêsas, por um contrato, uniram-se outra vez na Cena Popular, associação registrada em 1920.

---

[1] Na luta para se conseguir uma representação gratuita de *Os Tecelões*, L'Arronge, diretor do Teatro Alemão, alegou que, para as camadas sociais que podiam apreciar *Os Tecelões*, os preços das entradas do seu teatro não eram excessivos.

Essa fundação acha-se indissolùvelmente ligada à orientação literária que na década de noventa, na Alemanha, conquistou o teatro. Não cabe aqui analisar o naturalismo a partir dos seus elementos sociais e revolucionários. Mas não se pode naturalmente, como fazem repetidas vêzes historiadores burgueses da arte, explicar o seu aparecimento simplesmente como questão de moda literária. O naturalismo marchava sob o lema: "A verdade, nada mais do que a verdade!" Mas que era a verdade naquele período? Nada mais do que o descobrimento do povo, do quarto estado, para a literatura. Em oposição às demais épocas literárias, nas quais o "povo" fornecia a figura cômica (às vêzes, nas peças sentimentais da década de oitenta, o tipo do operário era transformado em herói como "ascensão daquele que possui capacidade"), pela primeira vez surge no naturalismo alemão, no teatro, o proletariado como classe (*Os Tecelões, A Família Selicke, Hanna Jagert*).

Todavia, longe está o naturalismo de dar expressão às exigências da massa. Registra condições, estabelece a congruência entre a literatura e a condição da sociedade. O naturalismo não é, seguramente, revolucionário, não é "marxista" no sentido moderno. Como o seu grande pioneiro Ibsen, nunca superou êsse problema. No lugar de uma resposta o que há são explosões de desespêro. Mas por um momento histórico, o naturalismo transformou o teatro em tribuna política.[1] Não é por acaso que na mesma época na qual o proletariado, tanto ideológica como orgânicamente, atrai o teatro para o seu campo, se inicia igualmente a revolução técnica da cena. Na década de oitenta, introduz-se a luz elétrica nos palcos e, pelo fim do século, inventa-se o palco giratório. Assim, tudo age numa só direção, para criar um nôvo conceito de teatro.

Mas o primeiro ímpeto do movimento constituiu-se, igualmente, em seu ponto culminante. Sua evolução se liga quase fatalmente à mudança do maior fator político de poder daquele tempo, a democracia social. Rápido crescimento da organização, acabamento e aperfeiçoamento das formas, redução do conteúdo espiritual a esquema. As fôrças contrárias, ainda enraizadas no mundo da burguesia, mas, em sua tendência, já a superando, se esgotam antes mesmo de iniciarem a decisiva arremetida.

Naquela época, chamada por Sternheim de "mar de rosas", o teatro também não perdeu por completo as vivas relações com a sociedade. Strindberg e Wedekind tinham pôsto na ordem do dia a questão do sexo, do matrimônio, da revisão dos conceitos morais. Havia naquilo, visto pelos olhos de hoje, indubitàvelmente uma reviravolta, a desagregação das formas da sociedade humana, que ainda se apresentavam como que cristalizadas, numa época em que, sob a pressão de fôrças econômicas, tôdas as formas da sociedade humana começavam a transformar-se. Mas era uma mudança de valôres que permanecia ligada à divisão da sociedade em classes. A boa sociedade permanecia fechada em si mesma. O operário, com o salário de 60 cêntimos por hora, preferia freqüentar os "bumskintopp" (que então começavam a aparecer). Lá, era-lhe dado ver, pelo menos de vez em quando, algo de sua própria vida. Com *A carne tem um seu espírito,* de Wedekind, ou *Os homens, que pena!,* de Strindberg, tinham tão pouco proveito como com a aforística telegráfica de Sternheim ou a arquitetura extática de Georg Kaiser.

---

[1] Sôbre o efeito nas autoridades: "É claro que uma peça dessas deve exercer provocante influência sôbre uma grande parte do público da capital, nas presentes circunstâncias. O público relacionará as circunstâncias descritas na peça, para justificação da revolta, ao presente, e achará grande analogia. A ordem do Estado e da sociedade, em 1844, subsiste ainda hoje; a agitação social-democrática fortalece a convicção de que o domínio da chamada ordem social capitalista está necessàriamente ligado à exploração das classes laboriosas. A imprensa social-democrática reconhecerá a fôrça agitadora da peça... e será de temer que as camadas inferiores da população, sob o impacto da ação teatral, de onde ressoam os *slogans* sociais-democráticos diàriamente ouvidos, possam ser levadas à insurreição contra a ordem existente." (Da contestação ao recurso apresentado contra a proibição de *Os Tecelões,* pelo chefe de polícia von Richthofen.) Sôbre o efeito no proletariado: "... durante o quarto ato (de *Os Tecelões*), quase houve maior efervescência no público do que no palco. Os presentes não puderam mais refrear a sua indignação, a sua participação, despertada pelo autor. Uma tormenta ameaçou desencadear-se, e só com muito esfôrço foi possível abafá-la. No meio do ato, uma grita de contentamento interrompeu, por alguns minutos, o espetáculo, e ecoou como um grito de cólera contra a miséria humana." (De uma reportagem de jornal.)

As fôrças que continuam a evolução do teatro político vêm de outro lado: do "expressionismo da guerra" (aliás, cautelosamente, não chegam até o final da guerra). "A Jovem Alemanha", fundação de Heinz Herald (hoje sob o patrocínio de Max Reinhardt) submete a guerra à discussão pela primeira vez, em 1917, em duas pequenas peças.

A *Batalha naval,* de Reinhard Goering, é dada em programação diurna no Teatro Alemão. Pouco depois, segue-se *O sexo,* de Unruh, uma análise das fôrças sociais do tempo da guerra, ainda que de forma vaga e difusa. Nem é preciso dizer que em nenhuma das duas obras se dá solução ao problema. A evasiva se chama: cumprimento do dever até o fim. ("E apesar de tudo — diz Goering na *Batalha naval* — os tiros nos aproximaram uns dos outros"; e cada um que resolva a questão à sua maneira). Débeis tentativas para enfrentar um tema gigantesco. O teatro oficial, inclusive a Cena Popular, se cala. Enquanto nas ruas o proletariado é repelido com armas automáticas e lançadores de chamas, enquanto as casas estremecem sob o ribombar das colunas e carros blindados do exército, que de Potsdam e Jüterborg marcham sôbre Berlim, ante uma platéia quase vazia e galerias desertas ergue-se o pano para mostrar o destino de *Henrique IV da Inglaterra* ou *Como queiras,* de Shakespeare (Reinhardt). Em compensação, tomam a iniciativa os círculos que já durante a guerra tinham constituído uma oposição intelectual e que, finalmente, vêem chegada a sua hora. Em princípios de 1919, na praça de Knie, em Charlottenburg, funda-se *A Tribuna*. Karlheinz Martin encena a *Transformação* de Ernst Toller. O teatro perde, no entanto, o seu significado ideológico e, em pouco tempo, retrocede aos espetáculos comerciais.

Martin, importunado pelos tempos, procura repetir a experiência noutro lugar. Surge o "Teatro Proletário", que desaparece ao cabo de um espetáculo.[1]

---

[1] "Na primavera de 1919, fundado por Arthur Holitscher, Ludwig Rubiner, Rudolf Leonhard, Karlheinz Martin, Hermann Junker, Alfred Beierle, Alfons Goldschmidt, e outros, nasce em Berlim o "Teatro Proletário", que seria, em forma coletivista, o primeiro instrumento cênico da cultura proletária na Alemanha. Na primeira (e também última) apresentação da peça *Liberdade,* de Kranz, estava repleto o salão da Filarmônica. Os organizadores viram-se obrigados a renunciar, e de

Essa investida, levada até quase à decisão, será completada por fôrças mais vivas e, sobretudo, mais claras em sua orientação política, com as quais se inicia o trabalho do teatro político, que quer apresentar-se, e se apresenta, com palavras de ordem revolucionárias mais objetivas, e que encontra a sua primeira expressão no "Teatro Proletário", fundado, em março de 1919, por mim e por meu amigo Hermann Schüller.

boa vontade renunciaram, a um teatro regular, por crerem que poderiam representar em tôda parte e com os meios mais reduzidos. Assim como, a princípio, a intenção fôra apresentar o trabalho anônimamente, nem sequer aparecendo o nome dos atôres, assim também seriam os apetrechos teatrais os mais simples possíveis, discretos e proletários em si. O espetáculo constituiu um êxito, apesar de a peça, no fim, descambar para o sentimentalismo, um pouco no sentido da devoção tolstoiana. Como a peça, tôda a tendência do teatro continuava ainda semiproletária. Não havia teatro no sentido das exigências do proletariado."

(*Alfons Goldschmidt.*)

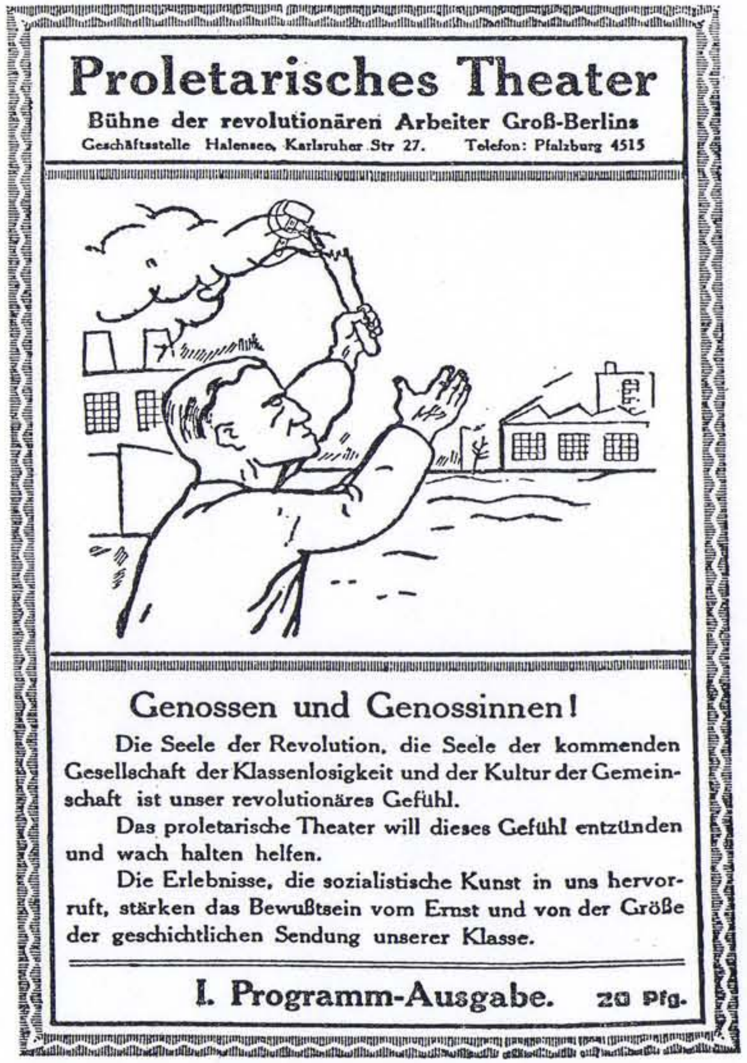
III

O Teatro Proletário

1920/21

DELIBERAÇÕES SÔBRE UM TEATRO PROLETÁRIO

DE UM pôsto de propaganda "Teatro Proletário", Berlim-Halensee, recebemos o seguinte comunicado: "Destinado a apoiar um teatro proletário que passará a ser o palco propagandístico dos trabalhadores revolucionários da Grande Berlim, formou-se um comitê dos trabalhadores, ao qual se uniram até agora: o comitê de constituição do USPD, do KAP (sòmente alguns dias depois foi que um representante do KPD conseguiu entrar em contacto conosco, e êle comparecerá à próxima sessão), da União Livre dos Trabalhadores, da União Geral dos Trabalhadores, da união itinerante dos trabalhadores "Amigos da Natureza", da Associação Internacional das Vítimas da



Proletarisches Theater

Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins

Geschäftsstelle Halensee, Karlsruher Str 27. Telefon: Pfalzburg 4515

Genossen und Genossinnen!

Die Seele der Revolution, die Seele der kommenden Gesellschaft der Klassenlosigkeit und der Kultur der Gemeinschaft ist unser revolutionäres Gefühl.

Das proletarische Theater will dieses Gefühl entzünden und wach halten helfen.

Die Erlebnisse, die sozialistische Kunst in uns hervorruft, stärken das Bewußtsein vom Ernst und von der Größe der geschichtlichen Sendung unserer Klasse.

I. Programm-Ausgabe. 20 Pfg.

Guerra, do Conselho dos Desempregados. O Centro dos Conselhos de Operários formalizou sua adesão. O comitê convida tôdas as organizações que lutam pela ditadura do proletariado para a sua segunda sessão, em que serão discutidos programa e estatutos. A sessão realizar-se-á na têrça-feira, 7 de setembro, às 6 horas da tarde, na Escola de formação dos trabalhadores Schicklerstrasse 5-6". (Notícia de imprensa.)

"Companheiros e companheiras! Eis aí o Mutilado.

A guerra dos capitalistas, com os quais os proletários têm constituído e constituem uma sociedade de trabalho, destruiu milhões de criaturas, e outros milhões atirou às ruas como indigentes. Quem lhes presta auxílio? Talvez os burgueses frívolos, que passam pelo mutilado gotejando caridade, e que tratam de calar a consciência, arremetendo contra "sujeitos que têm horror ao trabalho", e clamam ao Estado para que retire do caminho êsse escândalo público?

Simpatizas com o mutilado enfurecido?

Pois êle é o que tu próprio és. Tu, trabalhador, que amanhã poderás receber um pontapé do patrão. Tu, desempregado, a quem atiram à rua, pois em ti já não há mais lucro. Trabalhador, solidariza-te com os companheiros desempregados.

Desempregado: lembra-te da organização coesa dos sem-trabalho! Vós todos, elegei os vossos comitês de desempregados.

Sòmente vós próprios é que podeis ajudar-vos.

Ou o socialismo, ou a decadência na barbárie.

Em frente do portão... de um campo de companheiros presos na Hungria de Horthy.

Quem sabe se o soldado que guarda êsse campo não possui uma consciência proletária, quem sabe se a mulher, companheira prêsa política e torturada, não consegue convencê-lo e conquistá-lo para a revolução?

E se o guarda mata o oficial branco, o comandante do campo, talvez vós, companheiros, vos coloqueis ao lado do soldado, por saberdes que também o ato revolucionário homicida é sagrado, e que só nos salva a ação da qual a do soldado é apenas um símbolo? O capital mundial luta, com tôdas as suas fôrças, econômica e militarmente, para abater a Rússia. A Rússia é a rocha em meio ao fragor da revolução mundial. O "Dia da Rússia", o dia da decisão, está aí.

Ou uma ativa solidariedade para com a Rússia soviética no curso dos meses vindouros, ou o capital internacional conseguirá aniquilar a cidadela da revolução mundial.

Ou o socialismo ou o afundamento na barbárie."

Essa proclamação, divulgada em folhetos, vinha a ser um programa, contendo tôda a essência e os propósitos do Teatro Proletário. Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletário. Nesse ponto, o nosso teatro não se distinguia apenas da "Cena Popular", segundo cujo modêlo pretendesse criar uma organização de freqüentadores; distinguia-se também essencialmente dos teatros proletários de Martin e de Leonhard. Riscamos radicalmente a palavra "arte" do nosso programa; as nossas "peças" eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e "fazer política".

PROGRAMA PROJETADO DO TEATRO PROLETÁRIO:

E. Sass, *A mulher volta, Em frente do portão,* peças de um comunista húngaro, escritas para o Teatro Proletário de Budapeste na época da ditadura dos comitês.

J. Barta, *A casa cinzenta* representada no Teatro Proletário de Budapeste.

N. Garami, *Ao encontro da salvação*.
Verhaeren, *A alvorada*.
Gasbarra, *A noite prussiana*.
Rutra, *A ação*.
Leo Matthias, *Desagrilhoamento*.
Paul Zech, *A roda*.
Ivan Goll, *Morte de Lassalle, Thomas Münzer*.
Trautner, *A prisão*.
Toller, *O homem da massa*.

Êsse programa, pràticamente, não foi dado a público. Eram sempre simples "peças", na estrita acepção da palavra, peças de época, aspectos de um mundo, mas não o total, o todo, desde as raízes até as derradeiras ramificações, nunca a brilhante atualidade do dia de hoje, a jorrar, dominadora, de cada linha dos jornais. Diante do jornal, o teatro continuava atrasado, não era suficientemente atual, não intervinha de maneira suficientemente direta, era sempre uma forma de arte excessivamente rígida, predeterminada e limitada no efeito. O que eu tinha em mente, naquele tempo, era uma ligação muito mais íntima com o jornalismo, com a atualidade do dia.

Acreditando tratar-se apenas de uma questão de texto, pusemo-nos a produzir. O tema foi sugerido pela atualidade do problema russo para todos os que tinham uma atitude independente. O drama se chamou *Dia da Rússia* e nasceu de um trabalho coletivo.

O Teatro Proletário dava os seus espetáculos em salas e locais de assembléia.[1] Era preciso agarrar a multidão no seu ambiente. Quem já lidou com êsses lugares, com os seus palcos acanhados, que mal merecem tal nome, quem conhece as salas cheirando a cerveja velha e a urina, com as suas flâmulas e

---

[1] Em novembro, no programa, estava *Os Inimigos* de Gorki, representado mais uma vez a 12 de dezembro, às 3 horas da tarde, na grande sala da Filarmônica.

Dias de representação:

Neukölln: domingo, dia 5, às 8 horas da noite, salas de festa de Kliem.

Leste: sábado, dias 11 e 18, 8 horas da noite, sala de aula da Escola Parkaue.

Norte: quinta-feira, dia 9, 8 horas da noite, Salão Pharus.

Moabit: quarta-feira, dia 15, 8 horas da noite, Casa Social dos Moabitas.

Centro: domingo, dia 12, 3 horas da tarde, Filarmônica Bernburger Str., domingo, dias 19 e 26, 3 horas da tarde, Sala de Beethoven, Cöthener Str.

Preços: 6 marcos para os não-associados a organizações operárias; Venda antecipada 5,50 marcos. Para os filiados a organizações de trabalho 3,50 marcos, venda antecipada 3,20 marcos. Sócios do Teatro Proletário, grátis! Carteiras de sócio na Caixa. Desempregados, 1 marco. Novas admissões nos guichês de venda e na caixa.

(Comissão das organizações de trabalhadores de Berlim para o Teatro Proletário.)

galhardetes da última festa, bem pode imaginar com que dificuldades conseguimos dar uma noção do Teatro do Proletariado.[1]

As decorações, como se pode imaginar, eram primitivas, mas, em consonância com a mudança de objetivos do teatro, aquêles telões simples, pintados às pressas, transformavam-se também no seu significado.

Em *O Dia da Rússia,* o cenário era um mapa que dava ao mesmo tempo a situação geográfica e o significado político da cena. Não se tratava de uma simples "decoração", mas também de um recorte social, geográfico-político e econômico. A decoração participava do espetáculo, intervinha no fato cênico, tornava-se uma espécie de elemento dramatúrgico. E assim, simultâneamente, introduziu-se um nôvo fator no espetáculo: o fator pedagógico. O teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia mais especular apenas sôbre a sua disposição emocional; pelo contrário, em plena consciência, voltava-se para a razão do espectador. Não devia tão-sòmente comunicar elevação, entusiasmo, arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, reconhecimento.

---

[1] O seguinte exemplo mostra o que acontecia naqueles espetáculos: John Heartfield, que se havia incumbido de preparar um telão para *O Mutilado,* como sempre o fêz com grande atraso; com êle enrolado e metido debaixo do braço, apareceu à porta de entrada da sala, quando já nos encontrávamos na metade do primeiro ato. O que se seguiu poderia ter-se afigurado uma idéia minha, mas foi coisa inteiramente involuntária. Heartfield: "Erwin, pare! Estou aqui!" Atônitos, voltaram-se todos para aquêle homenzinho, de rosto fortemente avermelhado, que acabava de entrar. Não sendo possível continuar o trabalho, levantei-me, abandonando por um instante o meu papel de mutilado, e gritei: "Por onde andou você? Esperamos quase meia hora (murmúrio de assentimento no público) e, por fim, começamos sem o seu trabalho." Heartfield: "Você não mandou o carro, a culpa é sua! Corri pelas ruas. Nenhum bonde me aceitou; o telão era demasiado grande. Finalmente, consegui pegar um, mas tive de ficar no estribo, de onde quase caí!" (crescente hilaridade no público). Interrompi-o: "Fique quieto, Johnny, precisamos continuar o espetáculo." — Heartfield (extremamente excitado): "Nada disso, antes vamos erguer o telão!" Como êle não cedesse, voltei-me para o público, perguntando-lhe o que se devia fazer: se queria que continuássemos o espetáculo ou se devíamos pendurar antes o telão. A grande maioria decidiu pela última solução. Deixamos cair o pano, montamos o telão e, para contentamento geral, recomeçamos o espetáculo! (Hoje, considero John Heartfield o fundador do Teatro Épico.)

A princípio vigorou o propósito de prescindirmos dos atôres do teatro burguês. Até surgirem alguns profissionais, simpatizantes da nossa ideologia, trabalhei principalmente com proletários. Pareceu-me necessário trabalhar com indivíduos que, como eu, vissem no movimento revolucionário o móvel de sua criação. Com base na idéia total do Teatro Proletário, dei um valor decisivo à formação de uma sociedade humana, artística e também política.

No curso ulterior do trabalho prático não tardei em chegar a outra concepção: o primeiro requisito em cada ator é a caracterização; ou seja, poder dar vida a uma personagem tirando-a de suas leis. Não é verdade que um proletário possa representar sempre de maneira digna de crédito o papel de um proletário. Mal o amador tem de extrair uma personagem de um meio que a êle é estranho, e cai inevitàvelmente na caricatura, detendo-se em exterioridades exageradas. A melhor das disposições não garante absolutamente que se atinja, por intermédio da personagem, o efeito que se deve produzir, do ponto de vista político. Um ator que elabore o essencial do papel é capaz de conseguir, muito mais seguramente, o efeito que pretendemos, mesmo que não possua qualquer "ideologia política". Outra coisa se me afigura mais importante: exigir do ator, além de tôdas as qualidades técnicas, também o domínio intelectual do papel. Não deverá formar a personagem a partir do contôrno exterior, e sim a partir do seu cerne, do seu conteúdo mental, político e social. Deverá ter consciência da função que lhe cabe desempenhar dentro da peça. Sòmente com tal concepção surgirá uma objetividade no dramático: não no sentido da palavra em moda, e sim objetivamente, por se achar a serviço de uma causa.

Todos os colaboradores do Teatro Proletário serviram à causa com ilimitada dedicação e sacrifício. Nem a esperança do lucro — a todo instante era preciso renunciar ao salário — nem a ambição pessoal — muitas vêzes os colaboradores nem sequer eram mencionados no programa — foram os motivos que nos fizeram, por quase um ano, contando apenas com nós próprios, levar avante o nosso Teatro.

Houve seis espetáculos (Jung, *Os Canacas* e *Quanto tempo durarás ainda, prostituída justiça burguesa?*; K. A. Wittfogel, *O mutilado*; Upton Sinclair, *O príncipe Hagen*; Gorki, *Os inimigos*; *O Dia da Rússia*), e entre êles grandes trabalhos que exigiram semanas a fio de ensaios. Separadamente, podiam sustentar comparação com os espetáculos teatrais habituais (*Os inimigos* e *Os Canacas*) ou pelo menos chegavam a êles. No entanto, não dávamos nenhuma atenção à crítica burguesa.

Econômicamente, tal qual a Cena Popular, devia o Teatro Proletário apoiar-se numa organização de freqüentadores. Os 5.000 a 6.000 sócios foram recrutados principalmente na União Geral dos Trabalhadores, no Partido dos Trabalhadores Comunistas (PTC — KAP) e nos sindicalistas.

A atitude do Partido Comunista da Alemanha (PCA — KPD), pelo menos dos seus dirigentes, foi desde o princípio tão contrária que não ficou sem efeito na massa dos sócios. Em vez de reconhecerem que aí, perfeitamente separada de tôda produção artística realizada até então, surgia alguma coisa que, além dos objetivos compreensíveis, propagandísticos, eliminava também o conceito burguês da arte e esboçava, pelo menos nos traços fundamentais, uma nova arte (proletária), os críticos da *Bandeira Vermelha* aplicaram ao nosso trabalho critérios que provinham da estética burguesa, de nós reclamando realizações que se identificavam com ela:

"Contra a idéia de um teatro proletário nada se pode objetar (*sic*!), e cabe reconhecer a legitimidade de tal propósito... No programa se lê... "... isso não deve ser arte, mas propaganda"... O que se quer é levar a idéia proletária, comunista, ao palco, para fazê-la germinar no sentido propagandístico e educativo. Não se quer "desfrutar a arte". A isso é preciso objetar: não se escolha, então, o nome teatro; dê-se ao filho o verdadeiro nome: propaganda. O nome teatro obriga à arte, à realização artística!... A arte é uma coisa demasiadamente sagrada para que se possa dar o seu nome ao *trabalho de propaganda*!... O operário de *hoje* (*1920!*) precisa é de uma arte forte... e essa arte poderá ser também de origem *burguesa, cantanto que seja arte*". A*Bandeira Vermelha,* de 17 de outubro de 1920).

Depois de reclamar, de um lado, "arte", ainda que burguesa, por outro lado designava como arte... a luta de ruas.

"Além disso, esta época de aguda luta de classes exclui a arte em forma contemplativa e desfrutativa; em tais épocas, a arte, como verdade, não se exprime nem em palavras nem em sons; pelo contrário, afirma-se em atos. Servimos aos grandes valôres artísticos de outros tempos não quando os desfiguramos no uso e sim quando dêles extraímos o que está acima do tempo. Não é no Teatro Proletário que nascerá a nova arte, mas nos conselhos de fábrica, nos sindicatos, nas lutas de rua..." (*Bandeira vermelha,* de 26 de outubro de 1920)

Continuava-se aí uma linha que, oriunda das clássicas definições burguesas, serviu de norma para a Cena Popular durante dezenas de anos, e ainda hoje não desapareceu inteiramente. Nessa contenda, trata-se da questão do valor eterno dentro da arte, questão que não deveria ser proposta por um marxista. Graças aos trabalhos de Trótski, Bogdanov, Kerchenzev na Rússia, e Diebold, Ihering, Kert, Anna Siemsen, etc., na Alemanha, e também como resultado do nosso próprio trabalho prático, empreendeu-se uma revisão da estética burguesa, que levará obrigatòriamente à formação de um nôvo conceito de arte.

Apesar de tôda a sensibilidade em face da importância e da necessidade do nosso empreendimento, o proletariado, como fator econômico, revelou-se demasiadamente fraco para fazê-lo perdurar. Muitas noites, as salas estavam repletas, é verdade, mas os proventos não bastavam para cobrir as despesas (visto que os desempregados, em razão de sua carteira, tinham, quase todos, entrada livre).

Acrescente-se o grande obstáculo experimentado pelo nosso trabalho em decorrência das perseguições policiais. Não foi

possível obter do chefe de polícia uma concessão regular. Coisa natural, aliás, pois o chefe de polícia era social-democrata (é bastante vergonhoso que a *Bandeira Vermelha* lhe tenha proporcionado a deixa para a definitiva rejeição do nosso pedido).

RESOLUÇÃO

Durante as apresentações de *Quanto Tempo Durarás Ainda, Justiça Burguesa?* tomou-se a resolução de protestar da maneira mais enérgica contra as medidas do chefe de polícia em prejuízo do Teatro Proletário. Os espectadores ficaram indignados porque a todo teatro ou cinema, baiúca ou *variété,* mesmo que provadamente só oferecessem coisa de pouco valor, se concedia alvará, enquanto o Teatro Proletário, empreendimento de trabalhadores que lutava contra a vergonhosa influência do cinema barato, do *variété* de ínfima categoria e do palco sem qualificação, era perseguido e proibido. Chamaram a atenção do chefe de polícia para o fato de não lhe caber nenhum direito de rejeitar espetáculos teatrais em virtude do seu conteúdo, de não lhe caber ajuizar da forma artística; lembraram-lhe que os órgãos da polícia deveriam julgar segundo o veredicto da Associação dos Teatros e da União Teatral, que tinham recomendado fôsse concedido o alvará. E chamaram, ainda, a atenção do senhor chefe de polícia para o fato de que faria melhor em aplicar a sua sêde de censura ao cinema da Alexanderplatz, aos *variétés* do norte, aos tablados e locais noturnos da Friedrichstrasse e do oeste de Berlim. Por que não fechava emprêsas teatrais que, inescrupulosamente, exploravam a sensualidade do seu público, sugando o sangue dos atôres e transformando em prostitutas as atrizes?

Perguntaram ainda ao senhor chefe de polícia se pretendia recusar a licença de associação quando o Teatro Proletário, em virtude da nova disposição de lei, a requeresse?

Em abril de 1921, realizou-se o último espetáculo do Teatro Proletário. Sem nos importarmos em saber se o resultado positivo dêsse primeiro ano foi grande ou pequeno, uma coisa

las ativas
recer-lhes

com José
3 milhões,
ante para
tarde, ar-
ao ferro-

a para as
Cena Po-

se atingiu: para o movimento proletário, o teatro, entre os meios de propaganda, atingira um lugar de primeiro plano. Fôra incluído nas possibilidades de expressão do movimento revolucionário, no mesmo nível que a imprensa e o parlamento. Ao mesmo tempo, todavia, como instituição de arte, completara uma mudança de sua função. Recebera de nôvo um objetivo que se situava no campo do fato social. Após um longo entorpecimento, que o tinha isolado das fôrças de sua época, passara a constituir, novamente, um fator da evolução vital.

"A novidade fundamental nesse teatro é que a ação e a realidade se entrosam de maneira inteiramente especial. Não se sabe, muitas vêzes, se a gente está no teatro ou numa assembléia, e tem-se a impressão de que se deve intervir e colaborar, de que se deve apartear. Desaparece a fronteira entre o espetáculo e a realidade... O público sente que contemplou a vida real, que é espectador, não de uma peça de teatro, mas de um trecho da verdadeira vida... Que o espectador é incluído na peça, que tudo o que se desenrola no palco lhe diz respeito." *(Bandeira Vermelha,* 12 de abril de 1921. Discussão de *Canacas* de Jung).

IV

Teatro Central

1923/1924

CESSADO o Teatro Proletário, as únicas sentinelas ativas eram os 4 000 ou 5 000 sócios; mas era preciso oferecer-lhes espetáculos teatrais, para retê-los.

Em busca de uma possibilidade, encontrei-me com José Rehfisch, que dispunha do Teatro Central. Custaria 3 milhões, dos quais 1 milhão seria pago à vista, ficando o restante para três meses depois, o que pagamos, dois meses mais tarde, arrancando um velho cano de aquecimento e vendendo-o ao ferro-velho. A inflação era medonha.

O nosso antecessor na diretoria, Zickel, recebera para as suas operetas um bom número de sócios vindos da Cena Popular. A princípio, deixaram-nos êsses sócios, porém, mal a chefia da Cena Popular observou que nas nossas realizações transparecia uma vontade política, retirou-os sem perda de tempo. Foi o meu primeiro conflito com a Cena Popular.

A linha do nôvo empreendimento não foi tão clara e simples como no caso do Teatro Proletário. Quando reflito hoje, noto que aquêle período foi para mim um retrocesso em relação à linha já atingida, mas sòmente porque o empreendimento não podia mais atuar com completa desenvoltura. Tínhamos o propósito de, partindo de uma base artística mais ampla, investir para a tendência política. O nosso programa incluía Gorki, Tolstoi e Romain Rolland (aproximando-se, assim, em certo sentido, da arte dramática do *O Mensch*). Para mais tarde, porém, eu escolhera *Annemarie* de Franz Jung, e pretendia levar à cena uma revista política.

O Teatro Central foi realmente imaginado como argumento contra a Cena Popular, e devia constituir, digamos assim, uma Cena Popular proletária, para o que parecia indispensável atrair as camadas pequeno e médio-burguesas, pois ficara provado que, por intermédio apenas do proletariado revolucionário, sem o apoio dos partidos, não seria possível manter um teatro.

Uma aguda interrupção na atividade do Teatro Central causou-a a greve dos atôres, em 1923, que nós fomos a única emprêsa teatral de Berlim a apoiar. A associação teatral havia-nos autorizado a continuar os espetáculos. Houve conflitos. O nosso concessionário Gorter, não se conformando com tal atitude, deixou o conjunto, mas apenas com o resultado de nós, meia hora depois, contratarmos os que tinham sido por êle despedidos. Dirigi três peças: de Gòrki *Os Pequenos Burgueses,* de Rolland *Virá o Tempo* e de Tolstoi *O Poder das Trevas*. Nos três trabalhos recuperei, por assim dizer, uma fase de evolução por mim saltada com o Teatro Proletário. Foram encenações fortemente naturalistas, em que procurei atingir a maior veracidade possível, tanto no elemento decorativo como no dramático.

No outono de 1924, o teatro passou para as mãos dos irmãos Rotter. Para mim, o fruto daquele ano foi uma penetração mais profunda na vida teatral de Berlim, e, mais uma vez, a perda de uma quantia de dinheiro relativamente grande para as minhas condições.

V

A Situação da Cena Popular

DE MAX REINHARDT ATÉ FRITZ HOLL

ONDE ESTAVA a Cena Popular naquele tempo da maior problemática intelectual, da mais difícil luta jamais travada por um proletariado? Onde estava a arte dramática, que êle poderia ter criado com os poderosos meios financeiros que centenas de milhares de sócios pagantes lhe proporcionavam? Onde a espada forjada para cortar o nó górdio das oposições capitalistas e sua própria miséria? Pendia da parede, por cima do sofá de pelúcia, na sala de estar. "Pelo amor de Deus, crianças, não a peguem, é uma peça de estimação. Além disso, vocês poderiam cortar os dedos." A Cena Popular perdera o derradeiro resto de atitude combativa, que fôra comido e digerido pela emprêsa teatral burguesa. A guerra não trouxe uma nova era para a Cena Popular. Por conseguinte, trouxe uma era de capitulação definitiva e irrevogável diante das fôrças dominantes.

Também o seu público havia mudado. Dominava o elemento pequeno e médio-burguês, os "comedores de pão com manteiga". Desaparecera quase de vez o proletariado. Sòmente na instituição das ordens cujos membros deviam e devem ser organizados política ou sindicalmente parecia sobreviver ainda um pouco da velha tradição proletária. Os fatos posteriores, no tempo da minha atividade de diretor artístico na Cena Popular, foram os que mostraram como tal entidade, de acôrdo com tôda a sua posição, se havia transformado em elemento obstruidor, a conduzir a luta exclusivamente contra os elementos revolucionários no interior da união, em vez de conduzi-la contra a corrupção pequeno-burguesa.

A época até 1924 vê a Cena Popular como um dos numerosos teatros de Berlim, indistinguível, tanto pelas peças como pela espécie de suas representações, da emprêsa artística habitual. Surge na Bülowplatz uma pomposa construção, com piso de fina madeira na platéia e, no palco, os mais modernos apetrechos. Para o seu âmbito são demasiados os cento e quarenta mil sócios, de modo que se faz mister acrescentar dependências. Exteriormente, uma imagem de fôrça coesa, de severa organização e viva vontade de cultura.

Como se aplica tudo isso? À testa da união continuam os representantes da velha guarda, os que combateram as primeiras lutas no tempo da lei contra os socialistas, do naturalismo e das perseguições policiais. Baake, que em 1918 era subsecretário de estado, Springer, Neft, que em outros tempos era serralheiro, e que nos dois bolsos do casaco trazia tôda a Cena Popular, no direito a lista de sócios, no esquerdo a caixa, e finalmente Nestriepke, que em outros tempos era especialista em sindicatos e autor de uma obra modêlo sôbre o movimento sindicalista alemão. Ao lado disso, a comissão administrativa policefálica, a comissão artística sob a égide intelectual de Julius

Bab, e a organização. Tudo isso age em conjunto, para determinar diretrizes intelectuais à Cena Popular. Todos são homens capazes, profundamente convencidos da necessidade do seu trabalho: "A arte para o povo".

Não terão, muitas vêzes, uma idéia de sua responsabilidade, quando constroem, como se fôra um bloco de bronze, o conceito da arte? Não terão dúvidas quanto à sua infalibilidade de, com a dura mão do funcionário, oferecer ao público o que êles determinam como "arte"? Se se pergunta o que é a arte, respondem: é aquilo que eleva o homem, aquilo que lhe proporciona mundos superiores, uma vida mais elevada, uma mentalidade mais livre e um sentimento mais profundo, é aquilo que leva ao esquecimento do cotidiano, é aquilo que ergue os homens às maiores alturas. Censuraremos, acaso, êsse grupo que por vinte anos "administrou a arte", como teria administrado a união de madeireiros ou metalúrgicos, ou, no consumo, a cevadinha e os pepinos em conserva, pelo fato de não ter tido visão além do seu tempo, pelo fato de haver, sem crítica, como se não passasse de um artigo de consumo, oferecido arte à massa, na certeza de, com uma embalagem limpa e preço barato, estar fazendo tudo que podia fazer? Deveriam êsses homens, em 1900, analisar mais agudamente, pensar mais claramente, deveriam ser sociólogos mais abalizados do que as mais lúcidas cabeças da escola marxista? Aquêle tempo não procedera ainda a um balanço, não achara nenhuma oportunidade para, sem pena, efetuar uma revisão de sua herança. Por mais que milhões de criaturas se erguessem contra a sociedade, por mais que dúzias de artigos analisassem radicalmente, todos os dias, os antagonismos das classes e a sua relação uma com a outra, mal se ouvia falar disso na esfera da atividade artística, onde reinava um sagrado silêncio. Em tôdas as frentes a luta era feroz, mas na terceira, na frente cultural, os adversários se abraçavam, soluçantes ou serenos. Aquilo era um terreno santificado. O fragor da luta não ia além dos guichês do teatro. Era aquêle o lugar em que havia uma "humanidade", uma igreja universal, a única pacificadora, e em que desaparecia qualquer diferença de condição social e educação.

Que poderia haver melhor do que garantir para essa união de consumo os melhores especialistas? Era possível realizar o ideal de Rotter: aqui tudo se faz com manteiga. O caminho é indicado por três etapas. Herbert Ihering assim as formulou em sua brochura *A Traição da Cena Popular*:

"Reinhardt: ...por nenhum lado entrar em contacto com a Cena Popular. Max Reinhardt representou o princípio contrário. Max Reinhardt: um genial esbanjador do teatro. Um saboreador dos seus efeitos, dos seus estímulos. Max Reinhardt, a vocação teatral mais colorida de todos os tempos, improvisando intuitiva, espontâneamente, acolhendo sugestões, distribuindo sugestões, Max Reinhardt representava para criaturas que sentiam o teatro como um luxo, como uma jóia rara, como o ornato mais belo da existência. Max Reinhardt, o genial complementador do teatro da grande burguesia, incomparável em suas realizações, inesgotável em sua versatilidade artística — Max Reinhardt e a Cena Popular? Sem dúvida foi uma guerra: pessoal artístico, técnico e freqüentadores fundiram-se, as reclamações tornaram-se mais difíceis. Pôs-se em perigo a subsistência da Cena Popular.

Os espetáculos oferecidos numa época confusa tornam compreensível a passagem para Reinhardt. Compreensível, se os responsáveis tivessem tido a consciência de que se tratava de uma ação movida pela necessidade, de um estôrvo no presente, de um êrro para o futuro. Um estôrvo que devia ser corrigido, um êrro que devia ser eliminado. Mas a direção havia provado o sangue, e a manobra lhe agradou. Para ela era significativa. Para ela não havia desvios, o que havia era a linha reta. Assim os anos de Reinhardt foram menos dignos de consideração do que a cegueira da direção diante das conseqüências, e nisso constituíram o momento crítico da Cena Popular, interrupção do movimento, traição e começo da decadência...

Kayssler: ...o clássico da Cena Popular. Uma grandeza reconhecida. Um sacerdote da arte teatral. Um guarda sagrado do teatro. A arte como serviço divino, o palco como catedral. O público aproxima-se em chinelos de fêltro. Nada de barulho. Quietos, o mestre fala. Modôrra, silêncio tumular. Elevada arte de cemitério. Eis aí, sem dúvida, o objetivo de um teatro cuja missão é aplacar a massa em efervescência. Um público que está habituado a participar de assembléias políticas e de noites esportivas, tem de escutar, calar e permanecer em postura atenta. Que impertinência! Para que um ator egocêntrico possa expandir a sua vida interior, centenas de pessoas devem reter a respiração! Para que os ferimentos de um artista possam sangrar, importunam-se milhares de espectadores. O ator como Teresa de Konnersreuth. Não poderia haver pior êrro para uma Cena Popular...

Holl: ...Kayssler havia tentado amparar o grande deformado; agora, sôbre coisa informe se amontoa coisa informe. Os fatos na Cena Popular se assemelham ao jôgo de côres e de formas do filme abstrato. Do ângulo à esquerda um triângulo pontiagudo penetra no meio de um círculo; o círculo curva-se para dentro, o triângulo achata-se. Círculo, diretor e triângulo — Holl — giram em tôrno de si, encontram-se, afastam-se, deslizam um pelo outro, separam-se, reúnem-se. Para que fim? Para o jôgo constantemente cambiante de côres e de formas. Uma vez, chama-se *Sonho de uma noite de verão,* outra *O tzar rebelde,* outra *Peer Gynt,* mais outra *Volpone* e finalmente *O Querido Augustinho,* ou até *Tragédia do Amor*."

As citações precedentes poderiam fazer crer que é meu propósito, aqui, atribuir a responsabilidade pela evolução da Cena Popular a alguns guias artísticos ou a determinadas circunstâncias. Pois é exatamente o contrário que objetivo nestas páginas. Já disse antes que nem o tempo nem a organização se achavam amadurecidos; a própria arte não estava ainda amadurecida. Onde se achava? Onde se achava o drama? Onde estavam os autores? Uniam-se tôdas as fôrças do drama, da produção, da direção artística, da condução política, da administração e até do público para garantir à Cena Popular um sono em paz. De nenhum lado vinha uma investida. O próprio Nestriepke havia malogrado com um programa de colorido político no "Novo Teatro Popular" que se incumbira da Cena Popular de Goldberg e a dirigia com independência, pelo que na direção por longo tempo lhe guardaram rancor. A "Sociedade", a que pertence também o público da Cena Popular, não tinha interêsse algum pela arte revolucionária.

E os que experimentassem falar se defrontariam com êste argumento: dêem-nos peças que o nosso público queira ver.

Donde se depreende que naquele tempo deveria ter sido aplicada a tática revolucionária e não a reformista: educar o público mesmo contra a sua vontade, tomá-lo de surprêsa através da atividade e da fôrça de convicção do próprio dever.

Eis a situação que se me deparou quando Holl me chamou para a Cena Popular, da qual, como que por si própria, nasceu a minha tarefa. O fato de eu ter sido chamado foi obra do puro acaso, pois por acaso não havia lá diretor artístico que tivesse querido encenar a peça de Alfons Paquet, *Bandeiras,* também escolhida por acaso.

Todavia, dentro daquela constelação de acasos, talvez se haja ligado ao espetáculo um novo comêço. Convergiam na peça dois conceitos, documento e arte, até então não apenas separados, como também resolvidos em favor da última. *Bandeiras* tentou sintetizar os dois conceitos.

E isso não foi obra do acaso, como tentei provar até agora. *Profanei* a arte. E a primeira vez em que o fiz foi no Dia de Todos os Santos, no templo entregue ao povo, na Volksbuhne de Berlim. Pela primeira vez, montei uma peça com grandes meios, e, não obstante, com firmes opiniões.

VI

"Bandeiras"

COMO JÁ se mencionou, encenei *Bandeiras* na qualidade de diretor artístico convidado. É sempre difícil trabalhar pela primeira vez, numa casa estranha, com um conjunto desconhecido. Mas os atôres, entre os quais Werner Hollmann, Johann August Drescher, Leonhard Steckel, Karl Hannemann, Fränze Roloff, Ilse Baerwald, Grete Bäck, José Almas e Gerhard Bienert, desde o primeiro instante se identificaram assombrosamente com os meus propósitos.

Pela primeira vez, tinha eu em mãos um teatro moderno, o teatro mais moderno de Berlim, com tôdas as suas possibilidades, e estava resolvido a aproveitá-las em função do sentido da peça, a qual, no tema, correspondia à minha atitude política fundamental.

Tratava-se do caso de um grupo de chefes operários de Chicago no ano de 1880, que tinham incorrido no crime, digno da pena de morte, de conclamar o proletariado à luta pela jornada de trabalho de oito horas. As maquinações do magnata industrial Cyrus MacShure, que, por intermédio de indivíduos comprados, mandara encenar um atentado a bomba numa assembléia de operários, levaram o chefe do movimento, com o auxílio da polícia e da justiça, igualmente subornadas, ao patíbulo.

O autor apresentara os fatos de maneira objetiva e sem nenhuma pretensão artística, numa espécie de série de imagens cênicas. Não era inùtilmente que o subtítulo da peça dizia "Drama épico".

No *Wiener Arbeiterzeitung,* de 2 de junho de 1924, escreveu Leo Lania:

"No primeiro momento, impõem-se comparações com *Danton* e os *Tecelões,* comparações que, além de inúteis, são falsas. Esta peça distingue-se daquelas, em primeiro lugar, porque nela não se oferece uma simples descrição de ambiente, nem tampouco uma exposição psicológica dos heróis, renunciando o autor, conscientemente, a qualquer configuração artística, e limitando-se a deixar que os fatos crus falem por si próprios. Esta peça não tem heróis, não tem problemas; é uma epopéia única da luta proletária de libertação, é uma peça de tese. Mas sendo o seu autor um poeta, um combatente em defesa da verdade e do direito, uma cálida vida pulsa nas personagens do drama, criaturas de carne e de sangue colocadas no palco. E assim êste romance dramático não deixa de ser um poema."

Alfred Döblin, num estudo, coloca a peça numa fértil "região intermediária" entre o conto e o drama.

Alfred Döblin escreveu sôbre *Bandeiras*: "Paquet soube dramatizar o levante anarquista ocorrido em Chicago de tal modo que continuou a imagem original de um grau intermediário entre conto e drama. É um êrro referir-se a isso como defeito. Não se pode censurar ao mulo não ser burro nem cavalo; mau êle só é quando é um mau mulo. Paquet não é o primeiro que pisa o terreno intermediário entre romance e drama. Nesse terreno cabe um grupo inteiro dos dramas juvenis dos últimos anos. E a sua peculiaridade sempre lhes foi censurada como êrro. Sempre apareceu e aparece essa forma intermediária quando um frio sentimento do autor o proíbe de participar ìntimamente da sorte de suas personagens e do curso da ação. Por conseguinte, as peças de tese terão inclinação pelo romance dramático, sendo o seu autor inflamado èpicamente, e não lìricamente. Isso — diga-se de passagem — não é a única espécie de origem dos romances dramáticos.

Acredito que êsse terreno intermediário é muito fértil, e será procurado pelos que têm algo para dizer e representar, e aos quais não mais agrada a forma empedernida do nosso drama, que obriga a uma arte dramática também empedernida. Nos tempos de Ésquilo, ainda, o chão materno, para o drama-romance, era o drama; poderá vir a sê-lo de nôvo. Na atualidade, o cinema, essa narrativa dramática ilustrada — como se pôde defini-lo com justiça, artìsticamente — aponta para tal caminho."

Em 1929, em seu artigo "A construção da obra épica", Döblin tira as conseqüências: "Eu... considero que extrair o trabalho épico do livro é difícil, mas útil, particularmente com referência à língua. O livro é a morte da verdadeira linguagem. Ao épico, que apenas escreve, escapam as fôrças configuradoras da linguagem. Há muito que o meu mote é: longe do livro. Mas não vejo nenhum caminho claro para o épico na atualidade, a não ser o caminho para um nôvo palco."

Tinha eu, então, a possibilidade de desenvolver uma espécie de direção artística que, anos mais tarde, outros definiram como "teatro épico". De que se tratava? Em resumo, da ampliação da ação e do esclarecimento dos seus segundos planos; uma continuação da peça para além da moldura da coisa apenas dramática, por conseguinte.

Da peça espetáculo nasceu a peça instintiva, e daí resultou evidentemente a aplicação de meios cênicos provindos de terrenos até então estranhos ao teatro. Já houvera começos, como se disse, no Teatro Proletário. Na Cena Popular vi que enormes possibilidades oferecia o teatro, quando se tinha a coragem de ampliar-lhe as formas de expressão. Mandei erguer em ambos os lados do palco grandes telas de projeção. Durante o prólogo, que introduzia a peça com uma caracterização dos protagonistas, apareciam nas telas as fotografias das personalidades por êles representadas. Na peça, vali-me das telas para ligar as diferentes cenas, por meio da projeção de textos intermediários. Foi, que eu saiba, a primeira vez que, no teatro, se aplicaram projeções de fotografias em tal sentido. De resto, limitei-me a deixar que se representasse o mais clara e objetivamente possível a peça, que aliás exigia 56 atôres.

Pareciam existir tôdas as condições prévias para um êxito, e ainda hoje eu não poderia dizer exatamente por que motivo as coisas, dois dias antes do espetáculo, não queriam entrosar-se. Durante o ensaio geral, em tôrno de mim se foi formando um espaço cada vez mais vazio. Os que me haviam rogado que eu lhes permitisse presenciar o grande acontecimento desapareceram um depois do outro. Cada vez maior o deserto em volta de mim. Todos os meios descritos acima pareciam não sòmente não convencer, como também falhar inteiramente; os atôres pioravam de instante para instante. Quando o pano caiu, eu, pegando uma folhinha de papel, escrevi a palavra *merda*. Em seguida, sobraçando a pasta, galguei uma escada em caracol até que ouvi vozes excitadas atrás de uma porta. Eram do diretor Holl, do administrador Neft e de meu amigo, o ator Paul Henckels, que, no Teatro Central, trabalhara comigo, com grande êxito, na peça de Romain Rolland *Virá o Tempo*. Ouvi apenas frases dispersas: "É a coisa pior que jamais tivemos! Como fomos contratar êsse homem? É simplesmente horrível!" Decidido, entrei, coloquei sôbre a mesa o livro de direção, e disse: "Senhores, sou totalmente da sua opinião". Na verdade, o preparo da peça fôra o melhor possível, mas evidentemente eu não conseguira o que havia imaginado. Assim, pedi que me dispensassem da direção artística. Não aceitaram a proposta, nem a segunda que fiz, de se adiar a estréia por oito dias. Dominado pelo desespêro, declarei que, terminada aquela representação, tudo seria reensaiado até a estréia, o que me foi concedido. Voltando ao palco, dirigi-me aos atôres que já começavam a trocar de roupa, e expus-lhes o meu plano, com o que concordaram. Ensaiamos de 1 hora da noite até a noite seguinte, ou melhor, até o começo do espetáculo. Afinal, embora por meia hora, a estréia fôra adiada.

Durante o espetáculo, tornou-se cada vez mais tempestuosa a aprovação no público. E quando, na cena final, baixaram três grandes bandeiras de luto, irrompeu um aplauso que tinha em si algo de revolucionário. Aquela noite, para Paquet, para mim, para todos, constituiu um grande êxito. Escreveu Lania na crítica já mencionada e que pode ser tida como súmula de muitas outras:

"Representa-se agora na Cena Popular de Berlim um drama que, não obstante o calor do estio, se desenrola perante uma casa completa, enquanto os demais teatros ficam às môscas... Em 1918, nascidas sob a direta impressão da Revolução, essas "Bandeiras", série sôlta de cenas, respiram o sôpro cálido, o ritmo excitante daqueles dias... O efeito foi profundo e duradouro."

Apesar de me alegrar bastante com o êxito pessoal — num importante teatro de Berlim, diga-se o que dêle se disser, eu conseguira algo assim como uma brecha — muito mais valor teve para mim o efeito por amor à causa. Tornei a ver mais claramente, diante de mim, um trecho do meu caminho, em cujo fim devia estar a dramatologia política e a tão discutida revolução técnica do teatro. Mas não se chegou a tanto. Voltei-me, então, novamente para o incitamento à política através dos meios cênicos.

VII

R. R. R.

R.R.R.: *Revue Roter Rummel* — (Revista Clamor Vermelho). Revista político-proletária. Revista revolucionária. Nada de revista como noutros tempos apresentaram Haller, Charell e Klein, com *shows* importados da América e de Paris. As nossas revistas vinham de outro lado, e tinham as suas precursoras nas noites coloridas como eu as organizara com o Internationalen Arbeiterhilfe (I.A.H.) (Assistência Internacional ao Trabalhador). Foi essa a origem positiva. Mas, ao mesmo tempo, a forma da revista encontrou-se com a decadência da forma dramática burguesa. A revista não sabe o que é uniformidade de ação, tira o seu efeito de todos os terrenos que possam ser postos em ligação com o teatro, é livre em sua estrutura e, simultâneamente, possui algo de tremendamente ingênuo na simplicidade de suas apresentações. Também em *Bandeiras,* com a divisão em numerosas cenas individuais, houve algo de "revista".

Fazia muito tempo que eu pretendia aplicar essa forma de maneira puramente política. Desejava, com uma revista política, conseguir resultados propagandísticos mais fortes do que com peças cuja lenta montagem e cujos problemas, que conduziam a uma inevitável psicologização, erguiam um muro entre o palco e a platéia. A revista proporcionava a possibilidade de uma "ação direta" no teatro. Com cada um de seus números, cabia-lhe abater, e mostrar não só com um exemplo, mas com dúzias dêles, o *leitmotiv* da noite: *ceterum censeo, societatem civilem esse delendam!* O exemplo tinha de ser variado, não podia mais haver evasivas. Logo, era necessária a policromia. Era mister confrontar o exemplo com o espectador; o exemplo tinha de levar à pergunta e à resposta, tinha de ser acumulado. Era preciso que uma metralha de exemplos penetrasse a massa dos números. Milhares de criaturas passam por isso, você também! Acha, por acaso, que isso só diz respeito ao outro? Não, a você também! É coisa típica para a sociedade em que você vive; você não escapa a isso: mais um, mais um ainda! E isso mediante a escrupulosa aplicação de tôdas as possibilidades: música, canção, acrobacia, desenho instantâneo, esporte, projeção, fita de cinema, estatística, cena de ator, alocução.

A ocasião foi proporcionada pelas eleições de 1924. O Partido Comunista exigia uma celebração. (A idéia começara a se impor. As massas queriam, em suas assembléias, ver com os seus próprios olhos um pedaço de mundo; o Partido compreendera a necessidade de valer-se da cena como instrumento de propaganda.) Com Gasbarra, que o Partido me enviara, foi composto o texto. Trabalhamos com material velho e acrescentamos algo de nôvo.

Muita coisa foi tôscamente amontoada. O texto não tinha a menor pretensão, mas foi precisamente isso que permitiu, até o derradeiro instante, a inserção nêle da atualidade.

"Revista Vermelha". As massas acorriam a ela. Quando chegamos, centenas de pessoas, na rua, desejavam inùtilmente entrar. Os operários batiam-se pelos lugares. Na sala, uma verdadeira multidão, um apêrto e um ar abafado que faziam perder os sentidos. Mas os rostos fulgiam e, febris, aguardavam o comêço do espetáculo. Música. As luzes apagam-se. Silêncio. Dois homens, no público, brigam. A gente assusta-se, a disputa continua no corredor do meio, a rampa ilumina-se e os briguentos, vindo de baixo, aparecem diante do pano. São dois operários, que discutem sôbre a sua situação. Um cavalheiro de chapéu alto, burguês, com uma concepção sua da vida, convida os dois altercadores a passar uma noite com êle. Sobe o pano! Primeira cena. Golpes e mais golpes. Ackerstrasse — Kurfürstendamm. Prédios de vários andares — Cantinas. Porteiro de galões dourados. Mutilados de guerra, mendigos. Grandes ventres e espêssas correntes de relógio — Vendedor de fósforos e colhedor de pontas de cigarros. Cruz gamada — Assassino oculto — Que é que você faz com êsse joelho? — Cure-se com a coroa de louro. Entre as cenas: tela, cinema, números estatísticos, imagens. Novas cenas. O mendigo mutilado de guerra é pôsto para fora pelo porteiro. Aglomeração diante do local. Alguns operários abatem a cantina. O público participa. Safa, como aquela gente assobia, grita, ensurdece, instiga; os braços se movem violentamente, querendo ajudar... Inesquecível!

Extraído de *Como começou!* Para a história do teatro de Piscator, de Jakob Altmeier.

O elemento pedagógico experimentou na "Revista Vermelha" uma nova variação no cênico. Nada podia permanecer obscuro, ambíguo e sem efeito. Por tôda parte era necessário trazer à luz do dia a relação política. A "discussão política", dominando, na época das eleições, oficina, fábrica e rua, tinha ela própria de tornar-se elemento cênico. Recorremos ao "Compère" e à "commère" da velha opereta, transformando-os nos tipos do "proletário" e do "burguês", os quais, unidos por uma ação encaixada com largueza, impeliam o curso da totalidade e interpretavam os diferentes quadros.

Com as projeções continuei a linha começada com *Bandeiras*. À música coube uma tarefa particularmente importante.

Devo dizer que em Edmund Meisel, o qual já se avistara comigo em diferentes cerimônias da Assistência Internacional aos Trabalhadores, descobrimos um músico que se aproveitava de tudo que lhe caísse nas mãos, não só para ilustrar e frisar, senão também, independentemente e com tôda a consciência, para continuar a linha política: a música como meio dramatológico.

"Dezenas de milhares de proletários e proletárias assistiram em seus distritos, nos últimos 14 dias, a esta revista: nas salas de Pharus, em Hasenheide, em Lichtenberg, nas salas de Sophie e noutros grandes recintos de Berlim... Não tem exemplo o efeito dos quadros nos espectadores excitados e ávidos. Multidão assim acompanhante, e até participante, é coisa que não existe em nenhum outro teatro."

Franz Franklin em *Bandeira Vermelha* de 8 de dezembro de 1924.

A revista conseguiu passar. Não obstante, financeiramente, foi mais um malôgro, com a menor renda (creio que 500 M). O enorme número dos desempregados, a péssima organização financeira, etc. fizeram com que o Partido não pudesse decidir-se a transformar o conjunto da revista numa organização permanente.

Mas como conseqüência direta cabe considerar o aparecimento das associações teatrais proletárias, que passaram a formar-se por tôda parte. A "Revista Vermelha" tornou-se idéia constante do arsenal de agitação e até hoje nunca mais desapareceu do movimento.[1]

Visto que um determinado grupo tenta sempre erguer uma oposição entre os grupos teatrais políticos e o meu trabalho, seja-me lícito esclarecer que essa oposição não subsiste objetivamente. É falsa a colocação do problema. Não se pode conscientemente opor o teatro leigo proletário ao teatro profissional revolucionário. Em primeiro lugar, a evolução mostra que êste teatro, tal como existiu até hoje nas minhas atividades, nasceu do teatro propagandístico proletário não profissional. Em segundo lugar, as duas espécies de teatro combatem em diferentes setores da nossa frente cultural, e portanto têm missões diversas. Contra o teatro profissional revolucionário, ligado, pela sua complexidade e pela sua extensão, a um determinado lugar, os grupos teatrais e as associações teatrais, tais como nasceram às centenas em tôda a Alemanha, podem penetrar propagandìsticamente, com eficácia, no proletariado em tôda a sua profundidade e amplidão. Por outro lado, o teatro profissional, diante dêles, tem a possibilidade de atrair camadas que, de outro modo, permaneceriam longe do nosso movimento. (Sem falarmos das possibilidades da grande experiência no campo dramático, cênico e técnico.) Considero inútil querer descobrir qual das duas missões é a mais importante. Acho que o teatro leigo proletário, na medida em que, de maneira inequìvocamente política, se submete às finalidades da propaganda e não tenta imitar o teatro de arte, é tão importante e valioso como o meu próprio trabalho. As formas que nasceram na primeira "Revista Vermelha" se revelaram certas para os objetivos do teatro leigo proletário. Parece-me que a tarefa principal está na ulterior evolução e no aprofundamento dessas formas. Tanto um como o outro, o teatro profissional revolucionário e o teatro leigo revolucionário, em sua tendência, rumam para o teatro cultural proletário, para o teatro que, criadas as condições prévias econômicas e políticas, constituirá a forma na qual, no teatro, se há de manifestar a vida cultural da sociedade socialista. Pelo contrário, considero orientação totalmente falsa a que leve êsses grupos a começarem, com meios técnicos e teatrais insuficientes, a "fazer teatro", isto é, a transferir para as suas circunstâncias uma arte dramática que, segundo a posição atual, é demasiadamente problemática e psicologizadora e que, além disso, teve origem nas condições do moderno palco burguês. Isso significa tornar a percorrer, em sentido contrário, o caminho que já percorri, e cujas experiências não valem apenas para mim.

---

[1] Centenas de grupos teatrais nasceram desde então na Alemanha. E, em forma de revista de cabaré, exercem agitação, em parte com grande resultado: entre outros "Porta-voz Vermelho", "Blusas Vermelhas", "Foguetes Vermelhos", "Os Rebites", "Patifes", etc.

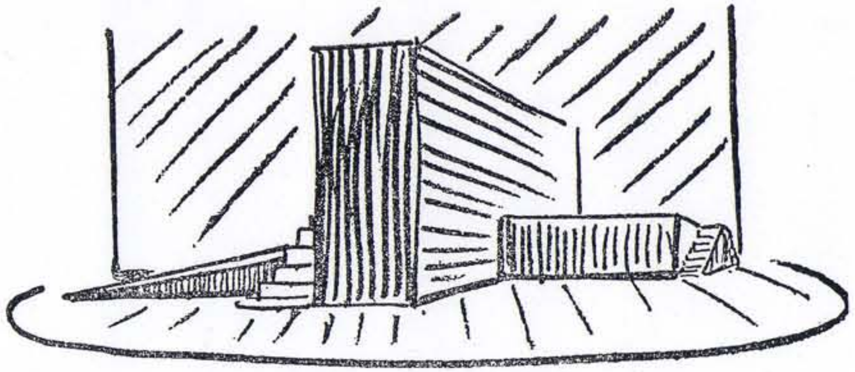
Mas também a opinião que, por razões fàcilmente compreensíveis, está muitas vêzes presente nos círculos do teatro leigo proletário, e segundo a qual uma nota boa na realização, na aplicação do grande aparelhamento cênico, na inclusão de atôres profissionais, significa uma nota má sob o ponto de vista político e revolucionário, também essa opinião, repito, é errada, pelo menos em forma tão grosseira. E então, a que resultado se chega? No diletantismo existe uma grande fôrça: a sua novidade, o seu frescor íntimo, o intuitivo, a não-profissionalidade, tôda a originalidade de uma realização sem precedente com tôdas as suas insuficiências mas também com todo o ímpeto da inesgotabilidade. Eis aí o que eu poderia ter conseguido também para mim em todo o trabalho no chamado "teatro profissional revolucionário". Detesto a pura rotina na realização, detesto o que se profissionaliza e o que se enrijece. Mas essa originalidade do diletantismo deverá ser mantida duradouramente? Já fiz a observação de que o ator leigo proletário, que em seus meios é claro e não diferenciado, sucumbe muito mais fàcilmente à tentação de se agarrar a um resultado já provado, por lhe estarem fechadas as inúmeras possibilidades do ator profissional; e já assinalei que o diletantismo, depois dos seus primeiros passos, corre grande perigo de se fixar uma rotina vazia e falsa, com uma única diferença: a de que essa rotina se encontra em nível mais profundo.

Que espécie de argumentos, pois, são os que se mencionam contra o emprêgo de atôres profissionais, do aparelhamento cênico, de tôda a instituição do teatro? São tão absurdos quanto a afirmação de que um jornal revolucionário deve, por razões ideológicas, ser composto na prensa manual de Gutemberg em vez de o ser numa rotativa moderna. A finalidade continua a ser constituída pelo essencial: através da melhor realização, a propaganda mais forte. E se tenho um mérito é precisamente o de ter feito do teatro o aparelhamento total, o fator a serviço do movimento revolucionário, e o de ter, correspondentemente, transformado os seus objetivos. Com isso resultou que, por intermédio do próprio teatro, se descortinaram novas possibilidades, puramente teatrais.

chegou-se ao acôrdo, por não se saber propor coisa melhor, mas continuou o ceticismo, sobretudo pelo fato de, à nossa disposição, contarmos com apenas três semanas para todo o trabalho, até o dia do espetáculo.

O espetáculo nasceu de um trabalho coletivo: os diversos processos de trabalho de autor, diretor artístico, músico, cenógrafo e ator se entrosavam incessantemente. Com o manuscrito, nasciam, ao mesmo tempo, as construções cênicas e a música, enquanto, em comum com a direção artística, renascia o manuscrito. Em muitos lugares do teatro, simultâneamente, arranjaram-se cenas, antes mesmo de lhes estar determinado o texto. Pela primeira vez, a fita de cinema se ligaria orgânicamente aos fatos desenrolados no palco. (Em *Bandeiras* isso fôra intentado, mas não concretizado.)

A união de duas formas artísticas aparentemente contrárias ocupou um lugar enormemente grande nas discussões dos meus críticos e no juízo do público. Eu, pessoalmente, não considero tão importante êsse momento. Em parte rejeitado bruscamente, em parte entusiàsticamente festejado, êsse ponto só raramente foi avaliado com justiça. O emprêgo do filme estava na mesma linha que a do emprêgo da projeção em *Bandeiras* (sem mencionar que em Königsberg eu já tinha concebido, em linhas gerais, a transformação cênica, por intermédio do filme, embora com forte limitação ao elemento decorativo). Era apenas uma ampliação e um aprimoramento do meio, mas a finalidade continuava a mesma.



Montagem cênica para Apesar de Tudo!
Grande Casa de Espetáculos, Berlim.

Mais tarde, afirmou-se com freqüência que eu tirara tal idéia dos russos. Na verdade, naquele tempo, eram-nos quase desconhecidas as condições do teatro russo soviético. As notícias em tôrno de espetáculos, etc., só raramente chegavam até nós. Também posteriormente nunca soube eu que os russos tivessem empregado o filme funcionalmente, como eu. Aliás, é insignificante essa questão de prioridade, visto que só se demonstraria que não se tratava de um artifício técnico e sim de uma forma de teatro apreendida ao nascer e baseada na filosofia histórico-materialista comum a nós. Em todo o meu trabalho, que coisa me importava? Não a simples propagação de uma filosofia através de clichês e teses de cartaz, e sim a demonstração de que tal filosofia, e tudo quanto dela decorre, é a única coisa válida para a nossa época. Pode-se afirmar muita coisa, mas, pela repetição, nenhuma afirmação se torna mais verdadeira ou mais eficaz. Só é possível construir a prova convincente à base da penetração científica do assunto. E isso só posso conseguir quando, na linguagem do palco, domino o setor cênico particular, o apenas individual dos personagens, o caráter casual do destino. E, na verdade, mediante a criação de um nexo entre a ação cênica e as grandes fôrças històricamente eficazes. Não é por acaso que em cada peça o principal é o assunto. Dêle decorre a obrigatoriedade, a regularidade da vida, da qual o destino privado recebe o seu sentido mais elevado. Para tanto necessito de meios que mostrem a ação recíproca entre os grandes fatôres humanos-sôbre-humanos e o indivíduo ou a classe. Um dêsses meios foi o filme. Mas foi tão-sòmente um meio, substituível amanhã por outro melhor.

Em *Apesar de Tudo!* o filme foi um documento. Do material constante do arquivo do govêrno, pôsto à nossa disposição por um lado simpatizante, aproveitamos, em primeiro lugar, filmagens autênticas da guerra, da desmobilização e um desfile de tôdas as casas dominantes na Europa, etc. As filmagens apresentavam brutalmente todo o horror da guerra: ataques com lança-chamas, multidões de sêres esfarrapados, cidades incendiadas; ainda não se estabelecera a "moda" dos filmes de guerra. Nas massas proletárias aquelas cenas deviam ter influência muito maior que a de cem relatórios. Distribuí o filme por tôda a peça, e onde êle não cabia, vali-me de projeções.

Como forma fundamental do cenário mandei erguer uma construção chamada praticável, em formato de terraço, irregularmente dividida, tendo, num dos lados, um declive liso, e no outro uma escada e uma plataforma. Tudo isso sôbre um disco giratório. Em terraços, nichos e corredores encaixei os diferentes planos cênicos. Obteve-se, assim, uma unidade da construção cênica, um desenrolar ininterrupto da peça, comparável a uma única corrente de água.

Nesse caso, foi ainda maior do que em *Bandeiras* a renúncia ao elemento decorativo do cenário, dominando o princípio do cenário objetivo, para dar apoio, explicitar e exprimir a ação. A autonomia da montagem que, sôbre um disco giratório, constituía em si um mundo próprio, suprimiu as câmaras ópticas do palco burguês. Poderia subsistir também ao ar livre. O quadrilátero cênico não passa de incômoda limitação.

Todo o espetáculo foi uma única montagem de autêntico discurso, redação, recortes de jornal, conclamações, folhetos, fotografias e filmes da guerra e da revolução, de personagens e cenas históricas. E isso na Grande Casa de Espetáculos construída noutros tempos por Max Reinhardt, para apresentar o drama burguês (clássico). Bem percebeu êle a necessidade de ir ao encontro das massas, mas o fêz pelo outro lado e com mercadoria estranha. *Lisístrata, Hamlet, Florian Geyer* e *Morte de Danton,* continuavam peças de manejo, exageradas e tôscas. Nada mais se obtinha do que uma inflação da forma. A participação da massa postada na platéia não se fundava na atitude programática e, portanto, não encontrava eco que ultrapassasse a "boa idéia da direção artística".

Também o expressionismo do movimento, de Karlheinz Martin, não conseguiu isso: nem no drama clássico nem em *Os Assaltantes de Máquina;* sòmente nos *Tecelões.* Arena e platéia, nesse caso, identificaram-se. Mas o fator decisivo foi haver Beye, nesse verão, organizado os sindicatos para assistir ao trabalho. Logo, foi uma assistência de trabalhadores com consciência de classe. Irrompeu a tormenta. Eu também sempre sentira o vazio da casa, e sempre refletira nos meios que permitissem dominar o verdadeiro teatro de massas. De repente, tive êsses meios, e ainda hoje vejo aí a única possibilidade, em Berlim, para o teatro de massas.

Pela primeira vez, tínhamos pela frente a realidade absoluta, por nós próprios experimentada, uma realidade que apresentava os mesmos momentos de tensão e pontos culminantes dramáticos que o drama poetizado, uma realidade da qual brotavam as mesmas poderosas emoções, com uma condição: a de ser uma realidade *política* (no sentido fundamental de "dizer respeito a todos").

Devo confessar que eu também esperava a noitada com uma dupla ansiedade: primeiro, perguntando-me de que modo resultaria a mútua ação recìprocamente condicionadora dos elementos empregados no palco; e segundo, perguntando-me se realmente se chegaria a realizar-se algo do que fôra objetivado.

No ensaio geral, dominava ainda um completo caos. 200 criaturas corriam de um lado para o outro e gritavam. Meisel, já desviado por nós para a música negra, executava, com vinte homens, um incompreensível concêrto infernal. Gasbarra, a todo instante, aparecia com novas cenas, até que o fixei ao lado dos aparelhos projetores. Heartfield, de queixo empurrado para a frente, marcava com côr marrom, de alto a baixo, tôdas as decorações móveis. Nenhuma intercalação de filme saía certa. Os atôres, em parte, não sabiam onde deviam ficar. Eu também comecei a sentir-me confuso diante da quantidade de material ainda por ser ordenada. As pessoas acomodadas na platéia deixaram a casa às 3 horas da madrugada, sem terem a menor idéia do que se passara no palco. As próprias cenas, já definidas, não nos contentavam. Faltava alguma coisa: o público.

Na noite do espetáculo, milhares de espectadores lotaram a Grande Casa. Todos os lugares disponíveis estavam ocupados, escadas, corredores, passagens. A euforia provocada pelo fato de poderem assistir ao espetáculo dominava aquelas criaturas. Notava-se, em face do teatro, uma inaudita disposição só encontrável no proletariado.

Mas imediatamente a disposição passou a uma efetiva atividade: a massa incumbiu-se da direção artística. Os que lotavam a casa tinham, em sua maioria, vivido ativamente aquela época que era realmente o seu destino, a sua própria tragédia, a se desenrolar diante dos seus olhos. O teatro, para êles, transformara-se em realidade. Em pouco tempo cessou de haver um palco e uma platéia, para começar a existir uma só grande sala de assembléia, um único grande campo de luta, uma única grande demonstração. Foi essa unidade que, naquela noite, provou definitivamente a fôrça de incitamento do teatro político.

O penetrante efeito do emprêgo do filme revelou que, por sôbre tôdas as discussões teóricas, êle não era certo apenas quando se tratava de visibilizar contingências políticas e sociais, por conseguinte em relação ao conteúdo, e sim também, em sentido mais elevado, em relação à forma. Repetiu-se aí a experiência de *Bandeiras*. O momento de surprêsa proporcionado pela troca de filme e cena teatral foi muito eficaz. Mais forte ainda, todavia, a tensão dramática que filme e cena teatral tiravam um do outro. Em mútua ação, os dois cresceram de tal modo que em certos contrastes se chegou a um "furioso", como só raramente eu experimentara no teatro. Quando, por exemplo, à votação dos democratas sociais sôbre o crédito de guerra (cena teatral) se seguiu o filme mostrando um ataque e os primeiros mortos, o que se indicou não foi apenas o caráter político do fato; pelo contrário, ao mesmo tempo, se realizou um estremecimento humano, ou seja, fêz-se arte. Ficou provado que o efeito mais forte de propaganda política estava na linha da concretização artística mais forte.

"Grande Casa... Ato principal: uma sessão plenária do parlamento alemão... Texto no estilo estenográfico do parlamento. Quis o acaso que naquele dia eu me encontrasse em Berlim, em férias, e assistisse à sessão. Bethmann Hollweg em uniforme de general, em seu lugar, rende graças a Deus pela bênção com a qual, também naquele ano, protegeu os nossos campos. Encerrada a sessão, os deputados brigam uns com os outros por um cartão de racionamento. Os espectadores, no teatro, riem, ironizam, batem com os pés e ameaçam com os punhos. De repente, embaixo, diante da tribuna do orador, um soldado do exército, de túnica esfarrapada, protesta contra o orador. É Karl Liebknecht. E então, já na rua, distribui folhetos e discursa contra a guerra. É prêso, e quando a multidão, sem lutar, deixa que êle seja levado, a dor e o sentimento de culpa dominam a platéia."

Do *Frankfurter Zeitung* de 1.º de abril de 1929 (*Como começou*).

Bandeira Vermelha de 14 de julho de 1925: "Quadros grandiosos: basta lembrar quando alguém, no meio da massa, fala, ou quando os atôres operários aparteiam! Que procurem copiar-nos os burgueses diretores de teatro com as suas fôrças mal pagas, esgotadas pelo trabalho, angustiadas!"

Jakob Altmeier no *Frankfurter-Zeitung*: Foi essa a maior impressão. Mesmo que se eliminasse tôda a tendenciosidade e todo o exagêro, já não se saía à rua, dentro da noite, sem compreender. Mesmo que a *Morte de Wallenstein* de Jessner ou o *Príncipe de Homburg* encantassem, mesmo que Reinhardt, com o seu *Como queiram* e o seu Bergner, preparasse um paraíso, depois dos espetáculos, tôdas as vêzes, a cidade aparecia como floresta primitiva, em que a gente não conseguia orientar-se... Mas depois de uma revista dêste tipo era como se nos tivéssemos banhado. As fôrças aumentavam! Na rua, podia-se nadar e remar. Tráfego e luzes, efervescência e técnica, tudo tinha um sentido."

Neue Berliner 12 Uhr: "Para a abertura do dia do Partido Comunista, na Grande Casa, trabalhadores e atôres, sob a direção de E.P., representam a história universal dramatizada. Em brutal fôrça de choque cenas amontoadas da guerra e da revolução, mal encaixadas e repletas de tendenciosidade, mas, não obstante, enquanto se apresenta o fato nu e verídico, de efeito quase inesperado, profundamente íntimo. O credo político e a sua expressão fanática, comovedoramente sagrada, concorrem para alguma coisa que, nos pontos culminantes, de maneira de certo modo enigmática, conduz ao mesmo resultado visível que a arte dramática verdadeiramente elevada."

Welt am Abend, 17 de julho de 1925: "Mas parece-nos que na arte o que importa não é a vontade mas o efeito. E nesse ponto, caberia dizer que esta revista estabeleceu um contacto com o público e produziu pontos culminantes que só raras vêzes se registram em criações dramáticas perfeitamente geniais."

Depois de também a segunda noite criar tal afluência de freqüentadores que centenas de pessoas não conseguiram entrada, insisti para que o espetáculo fôsse repetido durante pelo menos 14 dias, a fim de cobrir as despesas. Torgler defendeu enèrgicamente o mesmo ponto de vista. Davam-se milhares de marcos para uma habitual propaganda de cartazes que se tornara ineficaz. Mas as autoridades competentes temeram mais uma vez o risco, e assim se repetiu pela enésima vez a amarga experiência de, apesar da aceitação e do êxito, apesar da afluência da massa, coisa que provocara a inveja de todo teatro burguês, também essa temporada do teatro político não significou nenhum progresso externo.

IX

Uma Paráfrase Sôbre a Revolução Russa

STURMFLUT, CENA POPULAR 1926

ENTRETANTO, EU fechara com a Cena Popular um contrato de vários anos, que me dava o direito de escolher a peça para montar. Por falta de tempo, a primeira que escolhi foi *Dilúvio* de Alfons Paquet, apesar de conhecer bem a fraqueza do trabalho.

Conteúdo: A revolução triunfa. Mas falta dinheiro, para levá-la avante. Granka Umeitet, o chefe, vende Petersburgo a um velho judeu, que, por sua vez, a vende à Inglaterra. Granka e o seu grupo retiram-se para os bosques, onde se desenrola uma história de amor entre êle e uma sueca, a qual passa para o partido antagonista (representado pelo guarda branco Ssarin). Granka, secretamente, regressa a Petersburgo, levanta o proletariado e reconquista a cidade para a revolução.

"Não é a história de uma revolução. Não há nenhuma biografia de Lênin. Nenhuma apresentação da Rússia soviética. Nem sequer é uma peça de ambiente. Não se trata da cópia da realidade. Trata-se, pelo contrário, de encerrar as fôrças impulsionadoras de nossa época num par de figuras que plàsticamente... despertam emoções, como as desperta a realidade." (Alfons Paquet no prefácio a *O Dilúvio*, edição em livro.)

Por conseguinte, "poetização" em vez de realidade, símbolo em vez de documento, emoções em vez de reconhecimento. Vejamos, pois, se a peça poética, em face da política, assegura maior fôrça de persuasão e, com isso, o efeito mais poderoso.

Sôbre a Relação Entre Realidade e Símbolo

O símbolo é a realidade condensada, sinal inequívoco representando a multiplicidade ou grandeza oculta atrás, marca de uma cultura que se presta a abreviar estenogràficamente um material, que não tem dúvidas quanto aos conceitos, e que, portanto, só precisa de ser indicada: coisa típica para começos e fases finais de épocas. Mas os símbolos não são absolutamente marcas de fábrica. O símbolo não pode ser transformado em clichê da realidade. No momento em que um símbolo se torna mensurável pelas fôrças que o legitimam, quase sempre se revela a sua insuficiência. O símbolo mais eficaz dá testemunho do passado ou do futuro, as duas coisas não podem ser contrastadas. Mas nunca é um *substituto da realidade,* de vez que esta, mesmo em suas formas mais triviais, possui o efeito de símbolos. Os pontos culminantes históricos são símbolos, até em tôda a sua extensão concreta. É um êrro tirar de tais materiais o que é material; assim, não se consegue uma intensificação e sim uma desmaterialização.

O Dilúvio nos ensina que a tentativa de despolitizar o material político, e "erguê-lo ao poético" conduz necessàriamente à imperfeição (inconseqüência). Assim, *O Dilúvio* revelou-se um retrocesso em face de *Bandeiras* e de *Apesar de tudo!*

"Entre o efeito dessa fábula e a apresentação documentária de fatos, há um vazio que se estende através das personagens as quais, em primeiro lugar, têm a sua existência particular, e em segundo lugar são expoentes políticos, e em terceiro lugar símbolos, sem que se torne claro, de cada vez, o que dizem como particulares, o que dizem como políticos, o que dizem como símbolo. Em *Bandeiras* Paquet apegou-se ao documento não poetizado mas de grande influência. Em *O Dilúvio* (já êsse título é em parte real, em parte simbólico) confunde os limites... dá... uma grande tipologia política... mas individualiza a sua tipologia e posteriormente a estende."
— H. Ihering, *Börsen-Courier* de 22 de fevereiro de 1926.

Só poucos autores suportam um confronto com o mundo real em tôda a extensão. Por que não se importou Paquet com o material, exatamente como em *Bandeiras* e, partindo de um setor da revolução russa, tentou iluminar essa gigantesca reviravolta até as suas raízes, tarefa que houvera sido bastante grande em si, se êle se tivesse limitado ao documento histórico? Não se tem verdadeiramente excessiva veneração pela língua como meio, pouquíssima veneração pelo material, pelo acontecimento verídico? O próprio Paquet não sabe o que responder. Como se se tratasse de um nôvo achado, afirma que "Granka não é Lênin. Lênin jamais foi para "os bosques". Lênin não teve nenhuma veleidade tolstoiana... Lênin jamais vendeu Petersburgo, Lênin jamais perdeu, nem por um instante, o contato com as massas... Lênin jamais... se deixou influenciar por casos de amor... Nunca foi atraído pela natureza, etc." Logo, nada mais do que uma mistura de fatos e figuras; nada de "condensação", e sim dissolução e, portanto, confusão.

"... enquanto tudo o que subia ao palco na qualidade de drama da revolução ou tendência tirava o seu efeito da literatura e até da arte sem ornato. Nos pontos em que Paquet permanece fraco não o é por não se tornar poeta, e sim por ser ainda demasiadamente poeta."

H. Ihering, *Börsen-Courier* de 22 de fevereiro de 1926.

E isso enfraqueceu também o efeito *tendencioso* da peça. Portanto, tampouco foi possível exercer o necessário efeito político ("Não escrevo... obra de tese, nem obra ideal. O meu objetivo com os novos meios de nossa época são efeitos que são os únicos capazes de produzir uma arte "atemporal ... Creio que até o derradeiro instante da realização não me submeti a nenhuma outra lei que não fôsse a lei da arte." A. Paquet). Mas, assim, se suprimia de nôvo, em certo sentido, também a nova função, em defesa da qual, pelo teatro, eu havia lutado com todo o meu trabalho até então. E quando Paquet, referindo-se a tôda a sua discussão do assunto, diz: "Chame-se a isso romantismo, por amor a mim; o romantismo é o direito à literatura!", devo, do meu ponto de vista, responder ontem como hoje: falso! O romantismo, nesse assunto, nesta época, não é o direito, é a mistificação da criação literária.

SÔBRE A RELAÇÃO ENTRE TENDENCIOSIDADE E VERDADE

Dois opostos? Absolutamente não; pelo contrário, completa identidade entre as duas coisas, numa época em que a verdade é revolucionária. A tendenciosidade, muitas vêzes mal usada como conceito, tornou-se sinônimo de mentira, pelo menos para uma ramificação da verdade, numa determinada direção, para um determinado objetivo. Nunca me importou essa "tendência" que implica deturpação, desfiguração, desvirtuamento dos fatos. Pelo contrário! Sempre e em tôda parte, de boa vontade, eu teria podido, opondo-me a essa "tendência", fixar uma verdade, mostrar uma realidade, esclarecer causas, se outra tendenciosidade não resultasse a todo instante automàticamente, por si própria, de tais fixações. A mais forte tendenciosidade

que se pode imaginar não nasce de outra coisa senão da realidade objetiva, sem retoque, crua, e a mim me parece que hoje em dia, não sòmente a mais forte ideologia revolucionária, senão também a capacidade mais artística, é necessária a fim de tornar visível essa realidade em nôvo plano.

FILME

Com êsse espetáculo, deu-se um grande passo para a frente no estudo e no aperfeiçoamento das cenas de filme. Pela primeira vez houve a possibilidade de se tomarem partes inteiras de filme especialmente para a peça, com o que se robusteceu o caráter dramatológico da inclusão dos filmes. "O problema da dimensão penetra também no palco. O filme deixa de ser... coisa arranjada ou matiz estilístico... O filme constitui uma função dramatológica." (H. Ihering, *Börsen-Courier* de 22 de fevereiro de 1926.)

Ampliada assim a função do filme, a elaboração prática não ficou livre de influência pela irregular estrutura do material. Forçosamente, os fatos pessoais na peça continuavam em fatos puramente pessoais no filme e na cena.

Em três semanas e meia foi preciso aprontar *O Dilúvio*. Alfons Paquet trabalhara durante um ano na peça — escrevera um livro — drama e romance ao mesmo tempo — èpicamente amplo... enquanto os pontos culminantes das descargas dramáticas exigiam súbitas elevações e fortes sobreposições. Na redação, a peça foi muito influenciada pelo fato técnico cênico... mas quando entrou em contacto com o palco, vimos que êste tinha de influir em novas formas; vimos como, pelo contrário, o material, em muito maior medida que noutras peças teatrais, devia adaptar-se, pela contração dramatológica, etc., aos novos meios cênicos, tanto aos descritivos como aos técnicos. Iniciou-se uma completa transformação, tanto que se pode afirmar com justiça que a peça nasceu no palco. O trabalho exigiu de todos nós coisa nova, ou pelo menos desusada. Não pude dirigir segundo um plano fixado, segundo uma base calculada, não pude ter, já pronta, na minha cabeça, tôda a montagem. O ator não conseguia, até os últimos dias de ensaio, contemplar o conjunto total do seu papel, vendo-se obrigado a deixar que a sua própria imaginação colaborasse, a fim de preencher, condensar, formar linhas e variações novas. (Dessa maneira, surgiu entre nós um nôvo conjunto, um conjunto de colaboradores autônomos num trabalho coletivo. Paquet, nos momentos do trabalho coletivo intuitivo, de tôdas as fôrças participantes, viu como se apresentavam novas e importantes contingências. A estrutura foi modificada, sendo necessário demolir e reconstruir; e isso nem sempre, é certo, redundava em proveito do fator puramente literário; mas de repente a todos nós pareceu que a lei do palco era a própria lei da vida. Era mister, custasse o que custasse, empregar, encerrar aquela vida, a nossa vida atual, a nossa época. Recuaram, pois, as demais considerações.)

E. P. num artigo de 16-4-1926 em *Der neue Weg*: "Portanto, ainda durante os ensaios, tivemos de reelaborar a peça. Impressionado com os acontecimentos da revolução russa, consciente de tôdas as conjunturas e cruzamentos políticos e sociais, conhecedor de todos os problemas e de tôdas as dificuldades, eu precisava montar uma peça em que tudo se entrosava confusa, obscura, pàlidamente, e ao mesmo tempo estava feito só pela metade". Acreditará alguém que, apenas para ver confirmada a minha personalidade, ou então movido por uma monomania de direção artística, eu fôsse capaz, nesse caso, e depois, de empreender o trabalho de decompor uma peça até o seu fundamento, mexer na estrutura, acrescentar novidades e, até o dia da estréia, exigir do torturado autor sempre novos textos? Ou não me vi obrigado a assim proceder por escrúpulo diante do assunto, diante das criaturas que se moviam na peça, a fim de conseguir respostas às suas perguntas? Correndo até o perigo de permanecer incompleto, de omitir efeitos? A resposta é dada pela conclusão do artigo já citado:

"Arte, não: comêço! Subordinamos tudo ao objetivo. O objetivo depende da finalidade. Visto assim o problema, e visto também a partir de mim, exerço uma crítica evidente daquilo que se tornou realização: *O Dilúvio* não estava ainda pronto, quando foi apresentado. Incompleto o espetáculo, por estarem

incompletos os meios com os quais empreendemos a nossa tentativa. Que nos importa levar conteúdo e forma à última perfeição, que nos importa criar "arte"? Foi conscientemente que construímos o imperfeito. Aliás, não temos tempo para uma estruturação formal. Demasiadas novas idéias revolucionadoras vêm à luz, o tempo nos é precioso demais para aguardarmos o derradeiro aperfeiçoamento. Pegamos os meios tais quais os achamos — censurem-nos por isso — e com êles efetuamos o serviço de transição."

X

O Ofício

A ÍNDOLE da minha profissão, a minha dependência, nem sempre — é claro — permitiam que eu levasse avante um plano, como desejava, segundo a minha filosofia da vida. (Além disso, é difícil descobrir peças conseqüentes e, não obstante, felizes, mesmo que os demais obstáculos sejam eliminados, como provou o ano do Teatro de Piscator.) Apesar de tudo, eu cuidava atentamente de que às peças não estivesse ligada concessão nenhuma à emprêsa. "Eu *podia* montá-las." Os problemas não eram "políticos", eram "humanos". Logo, a tarefa consistia em fazer avançar o segundo plano, elaborá-lo e nêle inserir o elemento pessoal-individual. Nesse mister, os meios distinguiam-

se, e eu experimentei efeitos que, mais tarde, se demonstraram essenciais. Foram trabalhos de Eugene O'Neill (*Sob a lua dos caribes*), de Hans José Rehfisch (*Quem chora por Jukenach*), Rudolf Leonhard (*Vela no Horizonte*), Paul Zech (*O Navio Embriagado*) e Máximo Gorki (*Asilo Noturno*). Foram de grande significação para mim, como experiência de direção. Sobretudo *Vela no Horizonte* e *O Navio Embriagado*.

É interessante ver como o jurista Rehfisch, indiferente e frio na vida, no momento em que começa a "criar" poèticamente desce à confusa abstração de uma figura (alma) imaginada e põe à mostra seu complexo humano (lírico). Sempre dêle se pode esperar alguma coisa, quando, à distância, trabalha por si próprio. Constrói bem exatamente as personagens de suas peças às quais nada o liga, a não ser o fato de tê-las visto bem e claramente; logo, não é absolutamente o "herói" lìricamente intuitivo que mais se frustra e sim as figuras secundárias. Podendo com tais personagens tratar de um tema social, êle o destrói, pelo fato de tudo centralizar no herói, que aliás, quase sempre, é formado segundo o modêlo de um ator para quem Rehfisch escreve (assim, desobjetiva o tema por dois lados). Rehfisch até hoje não sabe que forma se presta à sua vocação, não sabe que conteúdo se presta à sua criação dramática.

Rudolf Leonhard, lírico e aforístico, consegue, com espírito e até com sutileza, fazer uma tese profunda a partir do fato mais real — coito, assassínio, tumulto — (até hoje êle não quer acreditar nisso). Apesar da desfiguração tendenciosa, qualquer fato experimenta, com êle, uma múltipla refração. Mas enquanto Georg Kaiser, de quem é amigo e partidário, transpõe os fatos reais numa forma espiritual e lingüística, e assim ergue uma nova construção, em Leonhard tendência e conteúdo se desfazem num mosaico. *Vela no Horizonte,* que, de maneira surpreendente, eu pude impor na Cena Popular, possuía tôdas as fôrças e fraquezas que, de acôrdo com esta análise, deve ter qualquer drama construído sôbre tais elementos: a decorosa ideologia, a exata colocação do problema (uma capitã de navio, rodeada de homens que, apesar da mais extrema disciplina proletária, não conseguem livrar-se do sexo; um conflito em que o dever, o laço ao coletivo, acaba por triunfar).

Também em Paul Zech houve princípios de penetração no assunto da época (guerra de 1870, Comuna de Paris, Terceira República Francesa, todo o período de revolução da França, de que não se podia separar um vulto como o de Rimbaud). Mas infelizmente, êle também não conseguiu superar o fator psicológico individual, com o que, para grande prejuízo da peça, nunca vê como tal, suficientemente, o fator individual-anarquista mais uma vez se trata da transferência de sentimento lírico, que êle coloca no colega Rimbaud.

Com a peça *Asilo Noturno,* patenteou-se a atualidade do teatro que estabeleceu as suas próprias leis. Gorki, nesse trabalho naturalista dos seus primeiros tempos, apresentara uma descrição de ambiente verdadeiramente típica, correspondente às condições da época, mas que, apesar de tudo, ficou limitada. Em 1925 eu já não podia pensar nas medidas de um quarto apertado, com dez infelizes, e sim apenas nas extensões dos modernos cortiços de grandes cidades. O proletariado esfarrapado começou a ser discutido como conceito. Vi-me obrigado a ampliar a peça em seus limites, a fim de apreender tal conceito. Que decepção para mim, quando Gorki, a quem eu o solicitara, se recusou a dar auxílio! Não obstante, os dois momentos em que a peça sofreu uma mudança nesse sentido demonstraram ser também os de maior efeito teatral: o comêço, o roncar e estertorar de uma massa que enche todo o palco, o despertar de uma grande cidade, o tilintar das campainhas dos bondes, até que o teto baixa e reduz o ambiente ao quarto, e no pátio o tumulto, não apenas uma pequena briga de particulares e sim a rebelião de todo um bairro contra a polícia, o levante de uma massa humana. Logo, em tôda a peça, a minha tendência foi, onde possível, ampliar a dor do indivíduo elevando-a ao geral e típico do presente, e, mediante o levantamento do teto, abrir o recinto fechado para o mundo. O

êxito da peça deu-me razão. (Alfred Kerr comprovou que com aquêle espetáculo o assunto voltou a ser pôsto em liberdade.) Do princípio político resultou um efeito igualmente certo do ponto de vista teatral.

Para mim, já o disse, foram principalmente importantes como montagens *Vela no Horizonte* e o *Navio Embriagado*. Na primeira peça, o conjunto (navio) consegue uma função autônoma, com o que a fraqueza do final se torna, sob o ângulo dramático, um dos momentos mais fortes da peça. — No *Navio Embriagado,* a projeção adquiriu um nôvo aspecto, transmitindo o ambiente, os grandes fatos sociais e políticos, por intermédio de desenhos de George Grosz. A ação desenrolava-se num espaço fechado por três grandes telas de projeção, sôbre as quais apareciam as imagens adequadas a cada cena. (A princípio, eu pretendera erguer as três telas à guisa de prisma assentado sôbre um suporte giratório.) No *Navio Embriagado,* na cena da travessia, usei o filme não sòmente como ilustração, senão também como interpretação figurada da imaginação febril de Rimbaud.

Em todo aquêle período foi valiosa para mim a intensa ocupação com o ator. No curso dos anos, a Cena Popular reunira um grupo de boas fôrças teatrais, embora não um conjunto perfeitamente exercitado no sentido que eu queria. Nelas, pouco a pouco, através da espécie de trabalho coletivo que os meus espetáculos tornavam necessária, nasceu uma sociedade humano-artística, mas de certo modo igualmente política, cuja parte principal, em seguida, participou da secessão de 1928, e desde então está ligada ao teatro político: Genschow, Hannemann, Kalser, Steckel, Venohr e outros. Meu trabalho foi particularmente fecundo com Heinrich George, ator dotado de segurança instintiva, fantasioso, o qual (não obstante Ehm Welk) *auxiliava* o autor e o diretor artístico.

Com o tempo, formou-se nos meus espetáculos algo como um nôvo estilo dramático, duro, homogêneo, despido de sentimento. Ao mesmo tempo, estabeleceu-se uma nova concepção dos deveres do ator em face do seu papel. Distante da caricatura, do esbôço apenas externo dos caracteres, distante igualmente da caracterização superdiferenciada, descritiva até nas derradeiras ramificações da alma, como se tornara uso, sobretudo com

Kayssler. Se pretendesse definir tal estilo, diria que, em primeiro lugar, era neo-realista (não se confunda com o naturalismo do século dezenove).

O ator não deve ser separado do estilo de todo o teatro, de sua concepção, de sua filosofia. Na Rússia o ator do Teatro de Meyerhold não pode representar no Teatro de Tairoff e nem tampouco no de Stanislávski. Tão grande quanto a diferença de estilo dos diversos teatros em seus temas, peças e autores, é a que existe entre as gerações. A nossa geração colocou-se em consciente oposição à supervalorização do sentimento. É claro que tais mudanças não se fazem da noite para o dia. Nunca empreguei menos tempo na transformação do ator do que na transformação da técnica. Com a construção aberta do palco, feito de madeira, tela e aço, também o caráter do ator devia ser autêntico, duro, homogêneo, aberto. Em que consiste o efeito de uma criança ou de um animal na ocular aumentada do filme? Na naturalidade do movimento e do gesto, que supera o "dramatísmo" até dos maiores atôres.

É claro que não fomentamos uma naturalidade profissional, e sim uma realização tão amadurecida, científica ou mentalmente, que, num plano mais elevado, reproduz a naturalidade, e com meios tão refletidos e amadurecidos como a arquitetura do palco. Cada palavra deve estar no centro em relação à obra, assim como o ponto médio em relação à periferia do círculo. Quer dizer que no palco tudo é calculável, tudo se entrosa orgânicamente. Para mim, igualmente, o ator, que eu vejo no efeito total do meu trabalho, deve sobretudo exercer uma função, tal qual a luz, a côr, a música, o cenário, o texto. Exerce-a melhor ou pior, evidentemente de acôrdo com o seu talento. Por amor a êle, de maneira nenhuma inverto o objetivo do teatro.

É preciso admitir que o valor da personalidade de um ator representa um valor próprio que nada tem que ver com a função em si, e que, portanto, é um elemento estético específico. Quando êsse valor específico surge, na qualidade de meio estimulador estético, para si próprio exclusivamente, não podemos aplicá-lo (como não podemos, por exemplo, colocar uma bela escrivaninha de estilo rococó no meio de uma mobilia de estilo funcional). Não se trata de que o ator se eleve de maneira individualmente humana acima da sua qualidade de ator, e sim que se realize a subordinação de suas qualidades humanas ao ponto de vista da função artístico-política. Fazer teatro com bons atôres é uma coisa relativamente fácil. Qualquer pessoa talentosa o conseguirá. Mas — e aí está o fator decisivo, observado por mim como "especialista" — o ator consciente de sua função cresce com ela, e dela recebe o seu estilo. Não precisa mais da idéia casual, não precisa mais do arabêsco de caricatura. Para lograr efeito, basta-lhe (de modo ingênuo no sentido mais elevado) apresentar a sua própria substância mental e física. Muito me impressiona o fato de a imprensa, na montagem de *Rivais* (Teatro da Köninggrätzer Strasse, março de 1929), só agora descobrir em mim o "diretor de atôres". Na realidade, sempre fui um diretor de atôres, embora, segundo as medidas usadas até agora pela crítica, em sentido totalmente diverso do usual.

Em 1923 o *Deutsche Zeitung* escrevia sôbre a minha montagem da peça *Virá o Tempo* de Romain Rolland, no Teatro Central: "... é representada... de tal modo que se poderia recomendar a muitos teatros de Berlim que seguissem tal exemplo. Nada de rígido sistema de grandes cânones, e sim uma apresentação que, até nos menores papéis secundários, é dominada pela fôrça e pela plenitude de experiência do autor. Além disso, refreada por uma direção artística que se incumbe de mostrar a cada um o seu devido lugar. É de assombrar a fôrça de vontade que se irradia de Erwin Piscator, criatura franzina, ainda muito jovem. Compare-se a sua direção à frouxidão que permite sigam as coisas e os atôres o seu caminho ... como se pôde ver, recentemente, na peça *Ricardo II* de Shakespeare, no Teatro Alemão, e crescerá o prestígio de Piscator. Eis um homem que sabe o que quer, e que, em seu grupo, formado de hábeis conhecedores, não precisa tomar em consideração tenores solistas. Com verdadeiro fervor cada um, em lugar de servir a si próprio, serve ao objeto do autor, e assim o que resulta é uma impressão que, com meios mais modestos, pode pretender ser um verdadeiro valor artístico de maneira incomparàvelmente mais legítima do que a sensaboria mùltiplamente sofisticada que se esgota em aflitiva busca — para o espectador dolorosa — de efeitos "surpreendentes" sempre novos, e que para os ensaios berlinenses se tornou desde há algum tempo imperativa. Aqui, não: aqui tudo se baseia no sim e no não."

Vejo no elemento dramático uma ciência que pertence à estrutura mental do teatro: ao pedagógico. Contràriamente ao artístico-coreográfico da *Commedia dell'Arte,* ainda hoje, embora alterado, em uso no teatro russo, nós partimos do construtivismo da idéia.

XI

Influências que não Podem Ser Aceitas

SPIEGELBERG foi o homem que, nos *Salteadores,* substituiu o filme, o globo terrestre, e a faixa corrente que constituía o meu truque, o meu agente regulador, o meu barômetro. Com êsse homenzinho tive a "insolência" de verificar se Karl Moor não é, antes, um louco romântico, e se o bando de ladrões que o rodeia não é constituído apenas de salteadores, no sentido mais exato da palavra, em lugar de comunistas, ladrões dotados de tôdas as finuras de um cérebro poético. Ninguém compreendeu êsse *salto mortale* dramatúrgico. Aliás, cometi um grande êrro: eu deveria ter deixado que sòmente êsse homem atravessasse a peça com um aspecto algo atemporal, de chapéu marrom sujo e bengalinha de Carlitos, ao passo que os demais deveriam ter sido munidos de vestes históricas, como sabe qualquer estudante, e não de "vestes atemporais". Estranha a gravidade que êsse homenzinho, êsse peculiar perverso schilleriano, adquiriu, quando segui os fios de ligação ideológica que o prendiam aos seus companheiros e ao seu ambiente. De que trágico aspecto não se revestiu êle, a quem tinham sido cortados todos os arabescos humorísticos e "maus", como não fêz avançar a sua revolução, êle que não tinha, atrás de si, nenhum pai rico em castelo senhorial, que não era nenhum "formoso" herói de voz de tenor e grande *pathos,* que não possuía as qualidades externas de um "amado" chefe! Com que dureza e inclemência não o obriga o destino, com todos os meios imagináveis, a seguir o seu caminho até as últimas conseqüências. Tornou-se um representante de nossa dura situação social, o homem de ligação entre o presente e o passado. Põe em evidência o *pathos* schilleriano, põe em evidência o fraco segundo plano ideológico, mas honra o seu ator, pois é êle, precisamente êle, quem hoje continua vivo, enquanto o mundo que o rodeia está morto. É certo que os soberbos trechos schillerianos, a canção dos ladrões, ressoam como admirável música. O castelo: palco simultâneo, cidadela, propriedade e poder, em que os monólogos se ligam em tercetos de ódio, vingança, amor, fidelidade e arrependimento, como na grande ópera. Tudo isso também adquire valor próprio e lugar, extasia e faz pulsar mais fortemente o coração. Arte! Sim, e um Schiller autêntico, o mais autêntico, o mais esplêndido dramaturgo alemão! Nos *Salteadores* e em *Cabala e Amor,* êle é o revolucionário burguês, e portanto, para a atual burguesia, demasiadamente revolucionário. Mesmo que eu não lhe tivesse aplicado a sonda chamada Spiegelberg, bastava para, com o seu sôpro, fazer cair por terra muitas gerações da sociedade burguesa. Só para o proletariado é que êle morreu há cem anos.

Os *Ladrões de Frontbann.* Há pouco os jornais anunciaram que o teatro do estado pretendia apresentar, em breve, os *Salteadores* de Schiller, em costumes modernos. Experiência de caráter puramente artístico. Mas os nossos nacionalistas se excitam desmedidamente por isso, achando que modernos ladrões

só poderiam ser apresentados no costume de criminosos populares ocultos, rossbachianos, etc.; assim, o *Deutsche Zeitung,* em seu número matutino de hoje, fala, sem mais, nos "soberbos ladrões de Frontbann". (Do *Vorwärts.*)

Com a apresentação dos *Salteadores* em março e a montagem de *Hamlet* por Jessner, em setembro do ano de 1926, começou-se a debater o problema da criação clássica no moderno teatro. Foi sobretudo a crítica científica que se apoderou da questão, e particularmente Ihering a discutiu, detidamente, na brochura intitulada "Reinhardt, Jessner, Piscator, ou morte dos clássicos?"

Ihering, que trata o problema em estreita ligação com a estrutura social da época, e portanto só precisa dar mais um passo para, do modo de pensar burguês, chegar ao marxista, é levado assim, necessàriamente, ao "conteúdo" da criação clássica. E exatamente ao conteúdo que diz respeito à sua época.

"Era claro que também Schiller não lograria ficar livre do grande processo de revolucionamento dos valôres culturais. Schiller, que sempre teve instinto para as grandes matérias históricas, para o conteúdo objetivo do drama, tinha de ser *desgoethizado*... Mas a tentativa foi realizada precisamente num drama, *Os Salteadores,* não nascido sob a influência de Goethe. Essa tentativa, não obstante, pôs a descoberto a relação entre o presente e a problemática de Schiller. Erwin Piscator, nos dois primeiros atos dos *Salteadores,* reduziu o efeito do revolucionário por sentimento, Karl Moor, em benefício do revolucionário sistemático, do revolucionário por opinião, Spiegelberg. Para tanto, precisou das mais brutais alterações de texto, coisa indubitàvelmente perigosa e anti-schilleriana. A montagem deu origem a uma questão fundamental. A apresentação dos salteadores, que aparentemente eleva o domínio do diretor de cena em face do trabalho literário, significa na verdade a vitória do diretor da concepção, a vitória do diretor que faz uma experiência formal. Êsse espetáculo, cuja segunda parte como espetáculo de Schiller foi simplesmente má, tornou-se substância essencial, por haver introduzido no teatro, mesmo do ponto de vista clássico, conteúdo, substância, em vez de finuras estéticas. Foi a oportunidade para uma reorganização dos programas. De valor para o problema da criação clássica, não na medida em que resolveu a questão da montagem e representação clássicas, mas na medida em que levou o velho drama à moderna criação, à peça cronológica atual e tornou Schiller novamente fértil para o presente." (Herbert Ihering em *Morte dos Clássicos?*).

Reavivar, trazer para perto de nós a criação clássica, só é coisa possível quando a colocamos na mesma relação com a nossa geração que a que ela teve com a sua própria. Isso nada tem que ver com as brincadeiras formais (traje modernizado, Hamlet de fraque, castelo identificado a um forte, etc.). Aqui o formal é apenas meio de expressão de uma determinada atitude mental (como deveria ser sempre). Foi êsse também para a minha montagem dos *Salteadores* o ponto de vista determinante. O ponto de mira mental é e continua a ser para mim o proletariado e a revolução social. Essa é a norma do meu trabalho. Não é em lugar rarefeito que se devem submeter à discussão problemas internos e mentais. Êstes só se tornam férteis quando existe um objetivo, um objetivo que se ergue sôbre o fato social. Ihering, com razão, coloca no primeiro plano a pergunta necessária a respeito do público. Mas quem é êsse público? No Teatro do Estado, compunha-se dos leitores da imprensa conservadora-democrática e liberal-reacionária, que aplaudiam, que se entusiasmavam com a investida do bando de ladrões, para, no dia seguinte, lerem em seus jornais que "os mais sagrados bens da nação foram arrastados pela lama". Que resulta disso? De um público que tem uma necessidade espiritual, e que portanto constitui uma unidade espiritual, mal se pode falar nesse período. O público burguês está em si tão dividido, é tão contraditório, está tão desmoralizado, que mal se pode ainda introduzir como padrão de medida a sua necessidade espiritual. Não é assim com o proletariado. Baseado no seguro instinto de classe, êle escolhe umas coisas e repudia outras. E foi para êsse público, que não ocupava a platéia do Teatro do Estado, que eu montei os *Salteadores*.

Num expressivo artigo (*Frankfurter Zeitung* de 2 de julho de 1929) Bernhard Diebold transforma a interrogação de Ihering na afirmação do "Sono dos clássicos". Diebold, contra a atualização do drama clássico, propõe que "os clássicos sejam proibidos por 5 anos — e então desejaremos os clássicos!" Em vez de montagem, exige de mim "coisa feita em casa", conquanto os seus "poetas" não fiquem "fora".

"Assim como é certo que a nossa moderna casa de espetáculos — diante da momentânea fraqueza de alma e estado de espírito totalmente despido de cunho inteiriço do nosso público — exige uma nova dramaturgia da realidade social, mais fria e explícita em suas finalidades, assim também é certo que não se pode deixar que os cálidos clássicos sejam "esfriados" à maneira de Piscator; pelo contrário, em lugar de Coriolanos e Karl Moors modificados no seu conteúdo e, em sua expressão formal, retocados até a desfiguração estética, devem ser preferidas, simplesmente, *novas peças por novos autores*.

Um Karl Moor despido de heroísmo não dá a Schiller uma nova vida erguida sôbre as próprias ruínas, mas, com Spiegelberg como herói moral, Schiller, definitivamente e sem nenhum ponto de interrogação, é entregue à morte dos clássicos... Um drama de Spiegelberg não deve ser extraído de Schiller; pelo contrário, deve ser novamente criado, digamos, por Brecht. Ou então nos voltamos diretamente ao talento de Piscator e dêle exigimos coisa feita em casa." (Bernhard Diebold, em *Sono dos Clássicos*).

A meu ver, não é de maneira assim tão simples que se resolve êsse problema. O nascimento de uma dramatologia que corresponda formalmente e pela tendência ao nosso teatro é um processo cujo desenvolvimento não se pode separar da evolução social geral de nossa época. Conteúdos, problemas e também formas não são absolutamente assuntos *à la carte*. Também aqui, a questão da *necessidade* do teatro fica em primeiro plano; até há dois anos o teatro burguês não teve base para submeter à discussão temas sociais e muito menos revolucionários.

Não creio que peco contra a modéstia dizendo que um dos resultados do meu trabalho é o nascimento de uma "ocasião para a dramatologia revolucionária". Sobretudo em seguida ao ano do Teatro de Piscator, o "teatro da época", ou seja, o drama social, atual, tornara-se um artigo de uso, sem o qual nenhum teatro de melhor classe acreditava poder viver. Criara-se uma *necessidade,* e a produção se apressou em satisfazê-la. Até agora não surgiram "autores" e sim conjunturistas. Êsse fenômeno nada tem que ver com o lento crescimento de um verdadeiro drama revolucionário. Amanhã os mesmos cavalheiros lidarão de nôvo com a psicologia individual ou o romantismo, segundo a necessidade. A criação que Diebold entende, embora êle não a exprima claramente, tirará a fôrça do mesmo terreno sôbre o qual se levanta o teatro revolucionário. Afastado da "necessidade" do público, voltado para a carência da massa. Sôbre a segunda questão, a de saber até que ponto se pode tornar viva a criação clássica, exprimi-me, baseado em princípios, pouco depois da montagem dos *Salteadores.*

PRINCÍPIOS

Se houvesse uma geração consciente da época, haveria igualmente uma geração superada. Pelo menos, a vida de tôdas as épocas anteriores estaria de tal modo prêsa na da atualidade que não se quereria mais saber do problema da "renovação dos clássicos", assim como Shakespeare faz com que seja fundamentalmente esquecido tudo quanto o precedeu. As componentes vivas seriam absorvidas, as demais cairiam e morreriam. A nossa época teria fôrça suficiente para opor novos fatos aos passados, de tal modo que não sòmente a construção, senão também a maior parte do conteúdo das peças clássicas, pareceriam coisas supérfluas, vazias, quase ridículas. (Que progresso da diligência ao avião, da carta que viajava durante semanas ao rádio! Que progresso na condução da guerra de 1814 a 1914, da capital pequeno-burguesa à internacional mundial capitalista e proletária!) Mas o rugido da realidade nos ensurdeceu. Uma geração anterior à nossa, no dia do crime de Serajevo, perdeu o seu ideal, pisado, e a de agora foi prensada contra a parede pelo choque dos acontecimentos. A luta foi dura. É preciso recobrar alento devagar, e formular os duríssimos conhecimentos provados no meio do troar dos canhões.

Entretanto (por necessidade interna e externa), o "Teatro Moloc" tem de devorar sua alimentação, e febrilmente procuramos trechos congruentes na literatura passada. Apresentemos em teses os princípios com os quais, cheios de esperança, poderemos enfrentar o futuro e, sem resignação, o que já nos foi dado.

1

No julgamento do direito ou não-direito à transformação de obras teatrais clássicas destinadas a satisfazer as necessidades do moderno teatro, comete-se um êrro quando se estabelece um paralelo com outros campos da arte. Temos ainda efetivamente uma relação puramente artística com os trabalhos da pintura e da escultura. Pelo contrário, a obra teatral, e isso já é ponto pacífico, deve ser, acima do interêsse etimológico, puramente histórico, introduzida no mundo do espetáculo de cada respectiva geração de público.

2

Diferentemente de um poema lírico, que deve a sua intemporalidade à vibração única de uma corda sentimental a ecoar através dos séculos, a obra de arte dramática é uma criação que, exteriormente, possui a sua vinculação ao tempo (com poucas exceções) como algo que se realiza por intermédio da dependência de todos os elementos do dia, da sociedade, dos problemas econômicos. (O teatro de tôdas as épocas culturais sempre nasceu e caiu com a sua "atualidade".) O tempo que flui por sôbre o trabalho faz aparecer claramente um ou outro elemento da peça, ou o faz desaparecer na sombra. Cada época viva encontra no passado os elementos congruentes com ela, e que ela dá outra vez a lume.

3

O diretor artístico não pode absolutamente ser um simples "servidor no trabalho", visto que êsse trabalho não é algo rígido e definitivo e que, pelo contrário, uma vez introduzido no mundo, cresce com o tempo, reveste-se de pátina e assimila novos conteúdos de consciência. Assim, o diretor artístico tem o dever de descobrir o ponto de partida do qual possa expor as raízes da criação dramática. Êsse ponto de partida não pode ser adivinhado e não pode ser escolhido arbitràriamente. Sòmente quando o diretor artístico se sente servidor e expoente *do seu tempo* é que consegue fixar o ponto de partida, que possui em comum com as fôrças decisivas, formadoras da essência da época.

4

Como deverá ser criado êsse ponto de vista? Pode ser determinado artística ou filosòficamente. Só no último caso se descobrirá a relação com a obra de arte que, por cima do caso individual, precisa ser estabelecida pelas fôrças do futuro. O ponto de vista artístico, pelo contrário, fica só na exterioridade e tem de perder-se em combinações arbitrárias.

5

Onde começa essa arbitrariedade? Em nossa fraqueza. Em nossa falta de clareza. Em nossa vacilação; no não-reconhecimento do que já foi atingido mental e sentimentalmente. Na especulação do negócio, na aprovação, na originalidade. Em nossa fuga diante do absoluto, que sempre e em cada segundo exige uma confissão. No ocultamento das existentes lacunas de experiência ou de fantasia. Na exclusão do direito que o fato exige; na fuga para a "solução" que se transforma em matiz.

6

Em sua época de florescimento, o teatro sempre foi algo de profundamente ligado à sociedade popular; mas, hoje, que as extensas massas do povo estão despertas para a vida política e com razão exigem seja a forma do Estado construída segundo as suas idéias, a sorte do teatro, se não quiser ser uma esplêndida oportunidade de lucro e proveito para os poucos privilegiados, estará ligada às necessidades, exigências e dores da massa. Em última análise tem apenas a missão de, aos que acorrem ao teatro, dar a conhecer o que, mais ou menos obscura e confusamente, ainda dorme em seu subconsciente.

Numa palavra: foram guerra e revolução os grandes transformadores de nossa vivência, de nossa experiência, de nossa filosofia? Se não foram, a arte perde a sua justificação. E parece inútil qualquer tentativa de organização de uma cultura humana, qualquer tentativa de aproximar um homem do outro e de aproximar do mundo os homens.

Muito simplesmente, sem *pathos,* sem hostilidade, sem preconceito, sem partido, num segundo de armistício, perguntemos: que é isso que se chama arte? Quais são os seus elementos? Os seus elementos não são os desejos do coração humano e as suas exigências não são as condições da clara razão? E a cada dia que deve ser vivido não crescem êsse desejo e essa exigência? Não aumenta insaciàvelmente o que nunca logrou satisfação em décadas passadas? Existirá um ídolo colocado fora do alcance da real exigência da vida?

---

obrigada a
tro político,
a.
considera-
as, por fim,
"experiên-
veis dramas
ão permitiu
O público
ssos. O pú-
ontagens na
estavam li-
o se torna-
onde con-

IMPRENSA,

ACIONALIS-

a influên-
s mais im-
nos últimos
luta, não
nsciente do

ristã-nacio-
círculo de
a uma de-
as cristãos
a dêles...
.. Protes-
artigos de
itiva... A
viver. Com
g)

XII

Tormenta Sôbre a Terra de Deus

CENA POPULAR, MARÇO DE 1927

"MULTIPLICAM-SE os sinais. Formula-se a pergunta característica da literatura." Com essa afirmação, Béla Balázs (*Berliner Börsen-Courier,* de fevereiro de 1927) interveio no debate que, pelo fim do ano de 1926, surgiu em tôda a frente dos jornais e das revistas literárias em tôrno da "Liberdade de espírito", em tôrno da "Salvação da arte pura".

Não foi de maneira alguma por acaso que essa luta irrompeu tão sùbitamente e com tamanha vivacidade. A questão do teatro político, a todo instante reoferecida à discussão através das minhas montagens, viu-se levada da teoria e da discussão sem compromisso à "depressão da luta política cotidiana", no momento em que a Cena Popular se viu, por fim, obrigada a tomar uma atitude em face dos problemas do teatro político, isto é, em face do problema de sua própria existência.

Por alguns anos, tinha-se podido não tomar em consideração o lado fundamental das minhas montagens; mas, por fim, já não eram possíveis outros compromissos. Três "experiências revolucionárias", entre dez honrados e inatacáveis dramas da "arte pura", foram demais para o público, que não permitiu continuasse a valer a tese das meras experiências. O público alarmou-se. O público não aceitou outros compromissos. O público começou a compreender que as diferentes montagens na Cena Popular não eram experiências casuais, que estavam ligadas uma à outra, que se seguia uma linha, cujo alvo se tornava cada vez mais claro. Que alvo era aquêle, e para onde conduzia o caminho?

CONTRA O ENVENENAMENTO DO POVO PELA IMPRENSA, PELO FILME E PELO TEATRO!
DEMONSTRAÇÃO DO CÍRCULO DAS MULHERES NACIONALISTAS

"... Um aviso e um alerta... um aviso contra a influência classista desmoralizadora e corruptora dêsses três mais importantes fatôres de expressão de opinião e de credo nos últimos anos e meses, nas grandes camadas. Deve ser uma luta, não sòmente com a palavra, mas também com o ato consciente do objetivo...

Alfred Mühr falou sôbre o teatro da filosofia cristã-nacional. Todo teatro, assim disse êle, possui o seu rígido círculo de freqüentadores, e, não sendo teatro de negócio, adota uma determinada filosofia. Sòmente os círculos nacionalistas cristãos não dispõem de um teatro sequer... Culpa exclusiva dêles... Porque não somos ativos, tão ativos como Piscator... Protestamos apenas, como, no caso dos *Salteadores* em artigos de fundo, sem podermos erguer-nos numa defesa positiva... A sociedade teatral da Grande Alemanha é chamada a viver. Com isso está fundado o nosso teatro." (*Deutsche Zeitung*)

Na ala esquerda da frente, procurou-se achar uma plataforma uniforme. Escreveu Béla Balázs:

"No *Berliner Börsen-Courier* de 1 de dezembro, Herbert Ihering, certamente um dos mais resolutos batalhadores, reprova a Bernard Guillemin o fato dêle se valer da idéia poèticamente falseada da "liberdade de espírito" como pretexto para a livre volubilidade... Mas a opinião, na medida em que é clara e simples, já significa partido! "Público" e "Massa" como elemento homogêneo que possui uma vontade, embora inconsciente, é coisa que existe tão pouco como existe "Nação", nesse sentido. O público não é dividido pelo teatro; pelo contrário, o que o divide são as *opiniões* diferentes... Não há nenhuma verdadeira opinião que, embora súbita, não seja política... num teatro ideológico não é possível haver paz civil. E se Ihering exige dos teatros que icem a sua bandeira, o que exige são teatros partidários, pois sòmente êstes podem ter um público homogêneo, pois sòmente nestes pode nascer um contacto verdadeiro, digamos dionisíaco, entre o palco e a platéia... "A consciência literária" nunca foi tão necessária como nos tempos em que as verdades são escritas em bandeiras... Cremos que uma arte viva e significativa só pode nascer de uma opinião verdadeiramente voltada para a frente."

Ao que respondeu Herbert Ihering:

"Béla Balázs tem razão quando nesse artigo se refere aos deveres políticos da crítica teatral e literária. O problema situa-se hoje na questão do valor e na questão do assunto. À questão sôbre o valor artístico não responde um autor dramático revolucionário como Toller. Hoje já se responde à questão do assunto: talvez o faça Upton Sinclair num drama como *O Canto na Prisão* ou Leo Lania em sua *Greve Geral*. Aí não é ainda decisiva a questão do invento, da fábula e da formação, e sim a questão da divisão, da unidade do assunto, o reconhecimento e a defesa de uma tendência objetiva, em oposição à tendência declamatória. A tendência evidente é aquela já dada através do assunto, e não aquela arbitràriamente introduzida e afirmada...

Situação clara! Decisões, e não misturas. Nesse sentido, pode haver teatro partidário cuja produtividade consista na

capacidade de penetrar em tôdas as camadas. Fomentar essa elevação do teatro *partidário* ao teatro *mundial político* da humanidade é a missão política da crítica teatral. Mas não construir êsse teatro mundial sôbre a base estética de espetáculos de 1900, como alguns pretendem hoje."

A exigência de "situação clara" proclamada pela esquerda foi acolhida pela direita com a mesma decisão, mas quase se poderia dizer com uma sensibilidade política maior. Enquanto o público, isto é, a média e pequena burguesia, de que se compunha o público médio dos teatros berlinenses, pôsto em movimento pela discussão cujas derradeiras raízes êle mal compreendia, olhava fascinado para a notável Cena Popular, tão repentinamente transformada num "acontecimento", no seio dos sócios da Cena Popular iniciou-se a luta em tôrno da auto-explicação, em tôrno da clareza tão reclamada na imprensa cotidiana pela direita e pela esquerda. A mocidade da Cena Popular pedia, com insistência cada vez maior, que a Cena Popular tivesse a coragem, finalmente, de tirar as conseqüências do caminho que conduzia ao drama político, até então só trilhado com hesitação e sem prazer. Nas assembléias da mocidade reunida para discutir o programa e os diferentes espetáculos, surgiu de repente um nôvo tom agressivo; a exigência básica de peça atual, de teatro político, dominava o debate sem compromisso em tôrno do valor e desvalor de cada espetáculo.

TRAGÉDIA E DRAMA NA CENA POPULAR

"As discussões nas últimas assembléias da mocidade da Cena Popular puderam formular clara e inequìvocamente a idéia fundamental do que deve ser o caminho e o conteúdo do movimento da Cena Popular. Unânimemente, como só raras vêzes ocorre em um movimento no seio da mocidade trabalhadora, sobretudo do proletariado, a mocidade da Cena Popular declarou-se partidária do princípio também conhecido pelos fundadores da Cena Popular e pelos companheiros socialistas dos anos em tôrno de 1890. A resolução tomada unânimemente em 14 de março pelos membros reunidos das secções juvenis da Cena Popular diz: "A Cena Popular, cujo suporte é o proletariado, deve exprimir uma clara opinião, em um programa vivo e consciente do seu objetivo. A juventude proletária na Cena Popular repele a concepção burguesa da neutralidade na arte. Sendo o teatro um importante instrumento na luta pela libertação da classe trabalhadora, o palco deve refletir a vontade e a vida do proletariado em luta pela nova ordem do mundo."

O que, naturalmente, não estava em harmonia com os desejos da direção da Cena Popular, que, nessa assembléia, deixou se propusesse, se ameaçasse, se saudasse, se prometesse e se proibisse; aquela juventude não tinha a sua simpatia; e poderia desmembrar-se da Cena Popular, se no *Rei Lear* não achasse boa a experiência que, no entender da direção, era absoluta para todo sócio. E isso porque a Cena Popular devia ser e devia permanecer neutra.

Essa neutralidade da arte foi demonstrada de maneira amorosamente trágica em 21 de março no teatro de Schiffbauerdamm, como resposta aberta, com a primeira apresentação da *Tragédia do Amor,* uma tragédia conjugal e de amor inteiramente passiva, escrita 30 anos antes, irreal, indiferente e supérflua no motivo.

O espetáculo foi repelido quase unânimemente por tôda a imprensa. Em vez de reproduzir cada polêmica especial, façamos um extrato do burguêsmente devoto *12-Uhr-Mittag-Zeitung,* que concordará conosco: "O que aconteceu na noite de sábado na Cena Popular é inacreditável. Representou-se uma peça tão bolorenta, tão empoeirada, tão desfeita, tão ultrapassada como talvez nenhuma outra. Como que para desprezar a juventude da Cena Popular que protestava, como que para mostrar a todos os defensores do progresso que lá dominava a mais profunda reação. Essa Cena Popular não apresenta nada do que é môço e vivo, do que instiga e move. Mas talvez se chegue ao resultado de que essa farsa, que nada tem em comum com o teatro, seja afogada na gargalhada e se esqueça o môfo, porque em outros lugares começa o contramovimento exigido da maneira mais enérgica por tão provocante procedimento. Se a Cena Popular der mais um passo que seja nessa direção fará inevitàvelmente com que não se conte mais com ela. Já perdeu uma grande oportunidade, a oportunidade de ser tomada a sério."

Como reagiu a Cena Popular à sua crise transformada em tópico da crítica teatral, introduzida na ordem do dia das discussões dos membros da Cena Popular, nas sessões da comissão artística? "A direção incumbiu Springer de, no *Weltbühne,* explicar que não estava a par de nenhuma crise da Cena Popular."

(Johannes Jahnke, no *Ausfrufer* de fevereiro de 1927).

A luta acirrou-se num duelo entre Arthur Holitscher e outro membro da diretoria da Cena Popular, Georg Springer; o duelo se travou no terreno do *Weltbühne.* Assim escreveu Arthur Holitscher, sob o título *Sôbre a Crise da Cena Popular,* no *Weltbühne* de 8 de março de 1927:

"O constante cuidado em tôrno da existência da grandiosa casa, para mim catastròficamente grandiosa, da Bülowplatz, o cuidado em tôrno do número dos membros em Berlim e na Alemanha, número vivamente flutuante em virtude da falta de trabalho, esclarece muita coisa que, vista do lado de fora, pelos descontentes com o efeito da Cena Popular atual, deve afigurar-se reacionária. Esclarece por que a administração, temerosa e hesitante, se opõe às "experiências" que nós, descontentes, vemos precisamente como o único elemento necessário, como a única lei por cumprir, como direito de viver da Cena Popular, como elemento que, hoje, falta inteiramente no programa. Depois de cada primeira apresentação de trabalhos da ideologia política por nós exigida, de trabalhos que nos fatos desta época exprimem um sentimento proletário, os sócios enviaram centenas de cartas ao escritório da Cena Popular, tôdas com o mesmo conteúdo: "Deixe-nos em paz, esqueçam todos êsses problemas, fome, revolução, luta de classes, miséria, corrupção, prostituição; já nos bastam as noites de prestação de contas do partido, a nossa ocupação, o nosso lar, a nossa vizinhança!" A evolução política do proletariado alemão, especialmente do berlinense, por cuja vontade de opinião a Cena Popular foi fundada há uma geração, corre paralelamente com a própria Cena Popular. No trabalhador alemão, desenvolveu-se e espalhou-se a mundanidade da indolente pequena burguesia, que destruiu quase completamente não só a vontade de lutar como também a consciência de classe do proletário médio alemão. Os elementos mais radicais no proletariado alemão não sabem o que fazer com a Cena Popular, da qual se mantêm distantes. Não querem ser embalados pela arte, e por outro lado são, econômicamente, fracos em demasia para criar e aperfeiçoar os instrumentos necessários à expressão do seu próprio anseio de arte. Portanto, a administração da Cena Popular, obedecendo ao instinto e às necessidades da grande massa dos sócios que tão a contragosto segue a luta desta época, e até a repele, trata cuidadosamente de não irritar êsse instinto, indo pelo contrário ao seu encontro. Aonde leva isso é o que mostra outro aspecto paralelo: assim como a democracia social alemã já está pronta para uma coligação com partidos cuja tendência se opõe diametralmente ao seu destino histórico, com o objetivo de tirar algum proveito, e de ocupar cargos e carguinhos, assim também a Cena Popular, no curso do último ano, entrou numa coligação, sancionada pelo Ministério de Educação, com a União das Cenas Populares, uma coligação, dir-se-ia, de natureza absurda, a qual, sobretudo nos teatros cujo repertório se volta agora tanto para os sócios vermelhos como para os negros, produziu um horrível produto de compromisso, um vaivém híbrido. Assim, a Cena Popular caiu ainda mais profundamente ao nível de uma sociedade de consumo para entradas de teatro."

Ao que respondeu Georg Springer, sob o mesmo título, no *Weltbühne* de 22 de março de 1927:

"A Cena Popular não tem a tradição, nem o propósito, nem a possibilidade de equiparar o vocábulo "popular" ao proletariado radical-socialista. Indubitàvelmente, nasceu da vontade de revelar aos trabalhadores a arte, em primeiro lugar a do teatro, e ainda hoje considera sua principal missão a de abrir o caminho do proletariado aos bens culturais. Mas nem em Berlim, e nem muito menos na Alemanha, se compõe exclusivamente de proletários o quadro social da Cena Popular; e se pretendêssemos limitar o conceito do povo com direito a uma opinião, do povo merecedor de estímulo, ao credo radical-socialista, isso acarretaria uma dispersão da Cena Popular. Depois dos espetáculos de Holitscher, tôda a massa dos trabalhadores organizados do partido social-democrata deveria ser excluída do conceito certo de povo, e como ainda hoje, sabidamente, existem grandes divergências entre os comunistas da Alemanha, não se vê para onde seríamos levados por tal politização do conceito de povo. Portanto, apegamo-nos a um conceito cultural em conformidade com um movimento artístico e que dá a possibilidade, a amplas camadas do nosso povo, de descobrir, por cima das cisões, uma comunhão de existência."

Mas a guerra ali irrompida não podia ser, do ponto de vista teórico, absolutamente impedida. A diretoria da Cena Popular reconheceu que tinha de tirar conseqüências da revolta dos seus membros. É claro que não por uma clara decisão, e sim de acôrdo com um velho modêlo consagrado, mediante uma concessão que, era o que se especulava, iria apaziguar a oposição. E assim, chegamos à minha montagem da *Tormenta sôbre a terra de Deus* de Ehm Welk.

Era evidente o propósito da diretoria: pelo conteúdo, o trabalho era revolucionário, e a sua ação se desenrolava por volta de 1400, ou seja, também na minha montagem ficaria a salvo de uma atualidade demasiadamente perigosa. Um drama de época, cujo cerne documentário era deslocado para o teatral.[1]

A diretoria, contudo, não vira apenas uma insignificância, uma frase que, no frontispício do trabalho, dizia: "O drama não se desenrola apenas em tôrno de 1400."

Aliás, o próprio autor deixara de tirar as conseqüências dramatológicas do seu conhecimento. O drama, na linguagem, na expressão, ficara prêso ao drama histórico da Idade Média: a luta entre a Hansa capitalista e a União dos Vitalianos, comunista, tanto em sua relação como no seu significado, não fôra, evidentemente, feita para o presente. Através do trabalho havia um abismo, a brecha entre os propósitos, a linha espiritual da obra e a sua diluição "poética".

O autor pretendeu mostrar que a luta entre a Hansa e a Liga dos Vitalianos percorre, sob diferentes nomes, todos os séculos, que o drama do levante e da sublevação mais sensata possui forma e cunho de valor geral. Mas o intento (a data "não sòmente por volta de 1400") não foi convertido dramàticamente. Assim, num filme especial, dei um extrato das relações de poder políticas, religiosas e sociais, uma prova documental para a ação desenrolada na peça. E elevei as personagens do drama ao típico, distinguindo os diferentes heróis em sua função social, e contrapondo o revolucionário sentimental Störtebecker (que hoje poderia ser um nacional-socialista) e Asmus, o sóbrio homem de fatos, tipo do revolucionário racional, corporificado na forma mais pura em Lênin. E assim Asmus apareceu na máscara de Lênin. Deixei Störtebecker e os seus companheiros, no fim, caminharem para o espectador, enquanto, ao mesmo tempo, iam mudando de roupa. Dessa maneira o espectador pode acompanhar até a atualidade a regularidade das revoluções e dos seus expoentes, em poucos segundos, através do curso dos séculos.

---

[1] "Os conservadores aceitaram-no, por se tratar de uma "criação tradicional". A juventude da Cena Popular é por êle, porque tem uma tese. Naturalmente isso é falso, as concessões nunca valem a pena." Herbert Ihering em *Berliner Börsen-Courier*.

Os princípios da revolução social em sua inevitabilidade, em sua validez geral, vão de Hamburgo a Xangai, vão do ano de 1400 a março de 1927, data do espetáculo.

O resultado: "Naquela noite não se discutiu mais, absolutamente, arte, ficando a platéia devorada inteiramente, até o último fio de cabelo, pela política. Sem que se tivesse pressentido, estava-se numa assembléia de agitação e de eleição comunista, estava-se em plena celebração de Lênin. Para encerrar, a estrêla soviética, radiosa, subiu sôbre o palco." (*Der Tag*)

"Um dos mais impressionantes filmes que Piscator mostra... um dos filmes inesquecíveis é o que apresenta um Lênin qualquer sempre decapitado... e sempre de regresso, sob nôvo aspecto, agindo de maneira nova. Sim, foi o que escrevi na ocasião da morte dêsse homem, palavra por palavra, no livro comemorativo russo: "êste morto ressuscitará sempre — sob cem aspectos — até que, no caos da terra, reine a justiça." Bolchevismo? Em tôdas as bíblias o nome é outro. Quando na tela, finalmente, surgiu Xangai, na sala, de alto a baixo, irrompeu um alarido sem precedentes, gerado pela consciência de se estar vendo algo jamais visto. Pouca importância tem a atitude que, pollticamente, se tome diante disso. O fato sentimental fala; fala e brada." (Alfred Kerr)

De um lado, o *Vorwärts* (Hochdorf), "inteiramente entregue à arte do diretor artístico", achava e escrevia: "Temos de querer com Piscator. Não podemos subtrair-nos a êle. Falta-nos a vontade de uma discussão teórica. Só nos admiramos de que êle nunca tenha demonstrado de maneira mais completa a possibilidade de interligação de filme e teatro vivo." De outro, o *Tag* afirmava: "Essa apresentação cinematográfica e o espetáculo dramático se interligam da maneira mais inorgânica possível, e continuam a contradizer-se em nós."

Enquanto o Senhor Fecter declarava, no *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, "mesmo com a claque mais brilhantemente organizada o público da Cena Popular não suporta coisa tão enfadonha", dizia Manfred Georg no *Berliner Volkszeitung*: "Raras vêzes se arrancaram com tal ímpeto as vendas de olhos medianamente cegos". Enquanto Kurt Pinthus escrevia sôbre a "magistral direção artística de Piscator *contra* o autor Ehm Welk" e manifestava o desejo de que "êsse espetáculo, tanto a peça como a apresentação, não se tivesse realizado", Moritz Loeb, no *Morgenpost*, achava que "Piscator, mediante o fato, refuta todos os literatos, todos os atôres, que hoje com papéis e argumentos se rebelam contra a preponderância, contra a suposta onipotência do diretor artístico".

Mas, enquanto os críticos não conseguiam, aparentemente, concordar quanto ao efeito da apresentação, o efeito se documentava no público de maneira política uniforme. O teatro político abateu as limitações do teatro convencional, assim como tinha abatido o drama de autor. As energias liberadas transvazaram do palco para o público, como tinham transvazado do palco para a platéia. As frentes arregimentaram-se, os antagonismos chocaram-se. O *Tag* escreveu: "Os chefes da Cena Popular frisam a todo instante o caráter puramente artístico do seu esfôrço, além e acima de qualquer política. Como puderam permitir um espetáculo dêsses?" Eis a resposta da diretoria da Cena Popular:

A diretoria da Cena Popular, associação registrada, vê no gênero de encenação da peça *Tormenta sôbre a terra de Deus,* de Ehm Welk, apresentada, com o seu consentimento, no teatro da Bülowplatz, um abuso da liberdade que ela, por consideração às pessoas incumbidas da condução artística das casas do teatro popular, concedeu. A peça de Ehm Welk, cuja escolha não se deu em virtude de uma determinada tendenciosidade, e sim em virtude do seu valor artístico — é claro que com a inteira apreciação das íntimas relações do seu assunto aos problemas do presente — recebeu, da montagem de Erwin Piscator, cujo significado artístico se reconhece, uma transformação e um aperfeiçoamento de tendência política para os quais não existia nenhuma necessidade interna. A diretoria da Cena Popular afirma expressamente que a exploração do trabalho, para uma propaganda política unilateral, se deu sem o seu conhecimento e sem a sua vontade, e que tal montagem contradiz a neutralidade política fundamental da Cena Popular, que a ela cabe guardar. Já tomou medidas para assegurar à sua concepção das missões da Cena Popular a devida validez.

Êsse esclarecimento da diretoria encontrou o apoio da reação: do *Mecklenburger Warte*, em Rostock:

> "Na medida em que se pode avaliar por fora, parece tratar-se de uma resistência dos elementos idealistas, ainda existentes no seio da Cena Popular, e que anseiam por libertar-se do cêrco judaico."

ao *Vorwärts*:

> "Era necessária a tomada de posição da diretoria, a fim de salvaguardar de más interpretações a idéia da Cena Popular.

Para escapar a essas más interpretações, a diretoria aplicou imediatamente as medidas por ela mencionadas em seu esclarecimento: eliminou partes do filme.

VOTO DE CONFIANÇA DOS MEMBROS DA CENA POPULAR E ATÔRES A PISCATOR

Na noite de sábado houve na Cena Popular um veemente protesto dos membros e freqüentadores contra a mutilação da

---

1 Compare-se a crítica artística da mesma fôlha (pág. 102).

peça *Tormenta sôbre a terra de Deus*, montada por Piscator. Terminada a primeira parte, ressoaram, sob grandes aplausos para os atôres, tempestuosos chamados à cena de Piscator. Visto que os espectadores não abandonavam o recinto, o intérprete de "Claus Störtebecker", Heinrich George, pedindo silêncio, declarou (seguramente em nome de todos os intérpretes): "Fomos coagidos; sob opressão, tivemos de representar, a contragosto, sem filme, havendo pois em curso debates que ainda não chegaram a uma conclusão.

VOTO DE CONFIANÇA À DIRETORIA DA CENA POPULAR

"Uma sessão em comum da administração e da comissão artística da Cena Popular, após vivos debates, com 37 votos contra 4, tomou a seguinte resolução: 'A diretoria goza de tôda a confiança da administração e da comissão artística em todos os passos tendentes a garantir a índole da Cena Popular como organização cultural acima de partidos.' Contra certos rumôres de que entre a Cena Popular, os teatros do estado e a Ópera Municipal estariam em andamento negociações com o fim de uma 'concentração organizadora' dos teatros ou sôbre uma reunião das assinaturas, a Diretoria da Cena Popular declara que nada sabe de tais propósitos, e que não cogita de ceder nem de limitar a autonomia da Cena Popular.'

(*Vossische Zeitung*, de 3 de março de 1927.)

O MEU ESCLARECIMENTO

O tipo da minha montagem de *Tormenta sôbre a terra de Deus* não constitui nenhum abuso da liberdade concedida à direção artística pela diretoria da Cena Popular. A firme e reconhecida relação íntima do assunto com os problemas da atualidade (O próprio Ehm Welk escreve: 'A peça não se desenrola apenas em tôrno de 1400') encontra uma expressão artística moderna. Nego que a minha montagem tenha meramente um efeito tendencioso e afirmo que, tanto para a ligação entre o filme e o palco de prosa como também para a idéia dramatológica, que constitui o conteúdo do filme, só foram determinantes os pontos de vista artísticos aceitos pela diretoria da Cena Popular, bem como por grande parte da imprensa e pela maior parte do público. Como sempre, defendo a minha montagem, concebida como obra total, e que assim deve ser conpreendida. A tomada de posição da diretoria contra o próprio diretor artístico, caso único na história do teatro, é coroada agora com a arbitrária mutilação de minha montagem mediante a relegação, a um canto, de tôdas as partes filmadas essenciais. Sou obrigado a negar o meu consentimento a tais medidas da diretoria. E recuso a responsabilidade por futuras apresentações de *Tormenta sôbre a terra de Deus*.

CRÍTICA À DIRETORIA

"Agora, segure-se bem!. . . A 'propaganda política' na montagem de Piscator não foi 'unilateral' (visto que 1848, por exemplo, não pode significar bolchevismo). Pelo contrário, com indiscutível direito, o que se mostra no filme é o lento e doloroso progresso do estado de servidão ao estado de povo. Isso é proibido? Viva a forte e corajosa república alemã! Há um dito que a Cena Popular pode anotar em relação a um amante do teatro tão raro e ilustre como Piscator. Ei-lo: "O noivo queixa-se de que a noiva é bonita demais." E neste caso cabe acrescentar a êsse dito: "E êle não tem mêdo de renegá-la." Pobre noivo!" (Alfred Kerr, *Berliner Tageblatt*, março de 1927).

SOLIDARIEDADE A PISCATOR

A diretoria da Cena Popular voltou-se contra a montagem de *Tormenta sôbre a terra de Deus* de Welk, por Erwin Piscator, com um esclarecimento ao público. Ao mesmo tempo, arbitràriamente desfigurou e mutilou o trabalho de Piscator mediante posteriores intervenções.

A tentativa realizada pela diretoria de fundamentar o seu rigoroso procedimento, contra os mais inteligentes e futurosos artistas e lutadores existentes em seu meio, pelo dever de uma "neutralidade política fundamental", contradiz o espírito com o qual se criou a Cena Popular. A crença de que num drama moderno que trate de problema moderno se deve excluir qualquer trama político-social, ou pelo menos a crença de que se pode fazê-lo, é evidentemente um grande êrro. Mas não contente com isso, a diretoria — grotescamente desconhecendo as suas funções — ultrapassa a sua competência e se arvora em censor que, além de proibir com um traço de pena o resultado do mais concentrado trabalho, abrevia, estropia por conta própria e dá uma falsa imagem do valioso trabalho realizado.

Remenda um artista cujo talento reformador os seus próprios opositores são obrigados a reconhecer, e faz dêle homem de ofício, distancia-se abertamente dêle, reduz-lhe o indiscutível mérito em prol do rejuvenescimento da Cena Popular cada vez mais empedernida, ao passo que, a nosso ver, deveria dar valor a um homem de tal categoria em suas fileiras, uma cabeça inteligente e inexorável que tem servido e serve honradamente à Cena Popular.

Diante de tão antipática atitude, consideramos nosso dever assegurar a Erwin Piscator a nossa simpatia e o nosso contentamento com o seu trabalho, contra tôdas as resistências de um grupo burocrático que parece ter esquecido o seu passado. Joh. R. Becher; Bernard v. Brentano; Paul Bildt; Ernst Deutsch; Tilla Durieux; Erich Engel; Fritz Engel; Gertrud Eysoldt; Erwin Faber; Emil Faktor; Jürgen Fehling; Lion Feuchtwanger; S. Fischer; Manfred Georg; Alexander Granach; George Grosz; Wilhelm Herzog; Herbert Ihering; Erwin Kalser; Alfred Kerr; Kurt Kersten; Egon Erwin Kisch; Fritz Kortner; Leo Lania; Heinrich Mann; Thomas Mann; Karlheinz Martin; Edmund Meisel; Gerda Müller; Traugott Müller; Max Osborn; Alfons Paquet; Max Pechstein; Kurt Pinthus; Alfred Polgar; Ernst Rowohlt; Leopold Schwarzschild; Hans Siemsen; Ernst Toller; Kurt Tucholsky; Paul Wiegler; Alfred Wolfenstein.

TORMENTA SÔBRE A CENA POPULAR

"A seção dos amigos da natureza da Liga de Esportes e de Ginástica Fichte-Berlim, numa reunião de protesto de que participaram centenas de amigos da natureza e desportistas trabalhadores, tomou posição diante do caso Piscator. Numa resolução unânime a reunião exigiu o prosseguimento da luta em prol da restituição da liberdade de criação artística, agrilhoada pela diretoria da Cena Popular, e em prol de uma renovação do espírito proletário-socialista no movimento da Cena Popular."

ALBERT WEIDNER ACUSA

A montagem realizada por Piscator do drama de Ehm Welk *Tormenta sôbre a terra de Deus* foi aqui, em número precedente, apreciada crìticamente por Hans W. Fischer.

Do ponto de vista artístico, ela não é absolutamente um *noli me tangere*. Piscator, sem dúvida um diretor artístico do mais forte estilo moderno, não conseguiu, é claro, deixar amadurecer a sua realização, o que é de se lastimar. É pena que tenha violentado o trabalho do autor da peça, é pena que, em vez de se identificar com êsse trabalho, tenha pôsto de lado o autor, desfigurando-lhe tendenciosamente a peça. Os que para Erwin Piscator clamam por "liberdade da arte", não sabem absolutamente que o autor Ehm Welk, alguns dias antes da estréia de sua peça abandonou, sob protesto, os ensaios; que sua mulher confiou à diretoria da Cena Popular que era preciso estar preparado para ver, na estréia, o autor protestar pùblicamente contra a apresentação de Piscator, e que êle tencionava mandar a sua editôra recolher a obra. E isso, sem que o autor tivesse tido a menor idéia do aspecto das fitas políticas soviéticas, que total e contràriamente ao seu estilo forçavam o espetáculo, antes do último ato. Não sabem também que Ehm Welk, na estréia, abandonou o teatro no momento em que a estrêla soviética de Piscator imprimia o cunho político-partidário ao espetáculo.

Liberdade da arte! É o que agora, meus amigos, exigis com ênfase. Muito bem, onde ficou para o autor a liberdade de sua arte? Quando na assembléia vos lancei isso ao rosto, vós me gritastes: que o autor havia aceitado a montagem de Piscator. Mas eu sei positivamente que isso não é verdade, que vós vos iludistes. Querereis agora fazer valer a liberdade do autor?

A Diretoria da Cena Popular, sob a pressão dos protestos contra a tendência político-partidária do espetáculo, incumbiu o diretor Holl, guia artístico da Cena Popular, de liberar o drama de Ehm Welk da contribuição soviética de Piscator, o que suscitou uma tempestade de indignações; com efeito, a forma do esclarecimento público relativo a tal medida não foi muito feliz, além do que, havia dúvidas quanto à competência. Mas se o próprio autor, que até agora guardou modestamente para si tôda a sua exasperação, se tivesse voltado com uma reclamação para a Cena Popular, não deveria ter a comissão artística protegido a sua arte contra a tendência particular do diretor artístico? Meu caro Holitscher, você, na qualidade de membro da comissão, teria hesitado um momento sequer?

Quem quiser agarrar os raios das rodas do carro de Tespis da Cena Popular a fim de impeli-lo para a frente, não pode, por amor a uma tendência, vexar o trabalho de um autor. Terá de sujeitar-se a participar do trabalho difícil e cheio de responsabilidade dos que criaram essa organização do proletariado berlinense e fielmente a dirigiram com grandes dificuldades.

EHM WELK DECLARA

À diretoria da Liga das Associações alemães de Cena Popular.

Estimados senhores. Desejam de mim um esclarecimento sôbre o caso Cena Popular-Piscator. Eu não queria dar um esclarecimento dêsse gênero, pois o "caso" pouco me importa, vendo eu nêle mais uma questão particular entre Diretoria e Diretor artístico. Mas como ambos os lados insistem para que eu intervenha, pronuncio-me.

Desaprovo o protesto da diretoria contra o diretor artístico, porque o movem razões políticas. Escrevi a *Tormenta* como peça política e dei o meu consentimento a uma montagem política. Acedi também, prazerosamente, ao pedido do diretor artístico no sentido de uma acentuação mais clara da idéia revolucionária e nada opus contra o emprêgo de luz e de filme; pelo contrário até colaborei solìcitamente. Concordei, igualmente, com a transformação de algumas cenas e, depois de longa resistência aliás, aceitei o acréscimo de novas cenas.

Pelo contrário, protestei, enérgica e claramente, diante do dramatólogo Dr. Kayser, em ensaios e em certas cartas ao Sr.

Piscator contra a conspurcação e o estrago do texto, contra o ator George, que em cenas inteiras não disse uma palavra sequer do manuscrito, proferindo apenas insignificâncias e asneiras, como, por exemplo "Ei, olhe só isso? Ei, seu pau d'água! companheiro na miséria e na morte! e mais uma centena de parvoíces do mesmo jaez. Contra o que não interveio absolutamente o diretor artístico, por amor de quem foram até realizadas alterações revolucionárias. Protestei contra o excesso de filme e de acréscimos cênicos; contra a inserção, no texto, de trivialidades, divisas de partido e fraseado de funcionário, contra o excesso de profecias revolucionárias. Enfim, não protestei portanto contra uma montagem política — eu queria o maior rigor imaginável — protestei contra o modo da montagem transformado em um determinado objetivo político e artístico pessoal, pelo qual ficaram separadas direção artística e peça, e pelo qual a realização da direção artística foi conduzida a um resultado puramente ótico, independente da peça e até destruidor da peça. A êsse alvo foi sacrificado tudo o que se prestava, de certo modo, para aprofundar a criação dos personagens pelos intérpretes, restando apenas um vazio espetáculo de circo de cavalinhos. Assim, como disseram acertadamente alguns críticos, uma grandiosa realização de direção, uma fabulosa direção contra uma peça.

Considerada do ponto de vista absoluto, foi uma coisa elevadamente artística, foi mais forte e artística do que a peça, mas artìsticamente discutível, se a reconduzirmos de sua existência soberana ao serviço de uma peça de teatro de prosa. Se a peça fôsse realmente fraca, êsse tipo de direção não poderia dar-lhe fôrça, e sim apenas destruí-la. Mesmo *Florian Geyer, Salteadores* e *Eduardo Segundo* — supondo-se desconhecido o texto — não teriam podido suportar essa técnica que afasta da obra os espectadores.

Não é meu propósito, após tais experiências, alterar coisa nenhuma da minha opinião da sociedade. Aceito os objetivos teatrais proclamados por Erwin Piscator em sua objetiva palestra na Herrenhaus. Se com a prática da montagem da *Tormenta* não chegaram a ser completamente harmonizados, é coisa secundária. E se agora não quero ser escudo para o Piscator da *Tormenta,* muito menos pretendo servir de aríete contra êle. Já apresentei os motivos para isso.

Não se pode dizer, a não ser por maldade, que, assim procedendo, sou um catavento. Êsse catavento acha-se, desde o dia 23 de março na sarjeta. Penso em voltar sem êle. E como não pedi a palavra, deixem-me em paz nessa disputa sôbre a ameaça de arte e de artistas. Assim, poderei alegrar-me com a primavera e com a marcha do exército chinês do sul.

Atenciosamente,

Ehm Welk

ERWIN PISCATOR RETIFICA

Já antes da escolha da peça *Tormenta sôbre a terra de Deus,* a diretoria artística, completa, comunicou ao Sr. Welk que o estilo do texto para a apresentação em aprêço tinha de ser refundido. Durante os ensaios, verificou-se que a maior parte da peça tinha de ser alterada não sòmente no texto mas também do ponto de vista dramatológico.

Welk concordou e, pessoalmente, procedeu a tôdas as mudanças essenciais. Logo, é uma deslavada mentira afirmar-se que usei de violência para com êle.

Welk não sòmente concordou com a montagem política da peça, como também escreve sôbre a sua peça: êste trabalho não se desenrola apenas em tôrno de 1400; e afirma que o seu herói Asmus se apóia à expressão leniniana e que Störtebecker é "um Junker, um monarquista pocesso, um báltico".

Êle próprio redigiu o texto do prefácio fílmico, e, com o cenarista Traugott Müller, procurou projeções. Estava a par da idéia do filme e até da estrêla ascendente, e aprovou-a.

Por falta de tempo, nem o senhor Welk, nem o diretor Holl, nem eu vimos uma prova geral pronta, o que teve por conseqüência recusar eu a responsabilidade na noite imediata. Com argumentos que não poderia revelar agora, fui forçado a aceitar a necessidade da observação do prazo.

Lastimo ser impelido a êste desmentido, e ter de rejeitar qualquer outra formulação.

Portanto, interessam apenas objeções secundárias que aliás eu conheço e que dizem respeito a realizações individuais. Reconheço também que, durante os ensaios, notei insuficiências da peça, que antes, em virtude da aptidão do material, não pareciam tão dignas de atenção, e que, em resultado disso, fui eu que acabei por sugerir ao autor que retirasse a peça antes da apresentação. Foi nesse momento que Welk abandonou os ensaios. Entendemo-nos outra vez. Mas é ridículo que bradem contra a "falta de liberdade do autor" e a ditadura pessoal da direção artística pessoas que deveriam saber como é necessário que as duas coisas tenham o mesmo objetivo para que o trabalho logre êxito, e quão gratos se sentem todos no teatro quando podem começar no ponto em que hoje a maioria das vêzes jamais cessam, ou seja, na peça pronta.

XIII

O Manifesto na Herrenhaus

A LUTA em tôrno de Piscator. A ala esquerda da Cena Popular convocou para quarta-feira, 30 de março, às 8 horas da noite, no salão de festas da ex-Herrenhaus (antigo Senado), uma assembléia para discutir o seguinte: "A Cena Popular, o teatro vivo e os últimos acontecimentos." Presidirá essa manifestação Arthur Holitscher. Erwin Piscator falará de sua montagem de *Tormenta sôbre a terra de Deus,* e das divergências a ela relacionadas na Cena Popular. (Notícia de imprensa.)

O *Berliner Volkszeitung* informou: Tinham-se reunido de mil e quinhentas a duas mil pessoas. O salão de festas do Herrenhaus estava apinhado. Como já informamos hoje de manhã, devia realizar-se paralelamente uma segunda manifestação. O público achava-se dominado pela indignação, pela excitação e por um desejo de propaganda. Tratava-se de algo mais do que o "caso Piscator". A mocidade pôde falar. Um protesto unânime contra a diretoria da Cena Popular, uma aceitação da tendência. É preciso decidir se a Cena Popular, como antes, continua uma emprêsa a oscilar indiferentemente para a esquerda e para a direita, ou se, fiel à sua tradição, volta a ser exclusivamente a Cena dos trabalhadores. A oposição da Cena Popular é a minoria dos membros; e deve saber que só se pode lutar de maneira estritamente objetiva: alguns oradores atentaram em demasia para a ressonância (pessoal) do seu *pathos*.

Arthur Holitscher abriu a manifestação: "A Cena Popular está no caminho de tornar-se uma emprêsa comercial — grande parte dos membros sentiu-se atingida — a diretoria da Cena Popular declarou que não lhe importa esta manifestação de protesto. A Cena Popular é uma arma cultural, e nós não permitiremos que no-la arranquem das mãos!"

Erwin Kalser apresentou, pelos atôres da Cena Popular, o esclarecimento já reproduzido palavra por palavra na fôlha matutina. O fato de todo o pessoal artístico estar ao lado de Piscator foi aplaudido estrondosamente. Victor Blum falou pelos comparsas da Cena Popular, o que constituiu uma declaração de solidariedade com Piscator. Ernst Toller, saudado com fortes aplausos, falou sôbre *drama — idéia — tendência*: "Drama quer dizer luta, quer dizer ser radical, ou não ser. O proletário, que hoje se encontra no teatro, traz uma bandeira, e isso importuna o pequeno-burguês. Hoje o proletário não é mais apenas uma criatura do sentimento, é o portador de uma idéia. A Cena Popular não tem face, não tem caráter, não tem a coragem de tornar-se antipática." Toller falou em causa própria, o que era desnecessário. (É fato sabido que Toller está movendo um processo contra a Cena Popular, porque esta escolheu um de seus dramas, mas não o levou à cena.)

Depois de Toller, subiu à tribuna o intendente Jessner. Grandes vivas. "Os senhores hão de achar compreensível que eu me omita sôbre o problema da Cena Popular. A mentalidade da Cena Popular é tão forte que só ganha contra a oposição. Hoje não me manifestarei quanto à interpretação, à arte, etc. e

não, igualmente, quanto ao fato de eu também me esforçar por fazer frente ao adoçamento das apresentações dos clássicos.

Quero fazer uma declaração, e em solidariedade com o meu colega Piscator.

Lê-se em diferentes jornais que tôda essa maquinação foi armada com o propósito de erguer uma "Reibaro"[1] entre a Cena Popular e teatros do Estado. Quer dizer que Erwin Piscator se tornaria um obstáculo para uma eventual fusão entre a Cena Popular e os teatros do Estado. Devo esclarecer que, em primeiro lugar, nada sei dessa fusão. Mas devo certamente declarar que, sob o ponto de vista do chefe dos teatros do Estado, se essa fusão se realizasse, a existência de Piscator não poderia de maneira nenhuma constituir um estôrvo."

Proferidas por Jessner as suas palavras de solidariedade com o seu colega Piscator, houve aplausos que duraram alguns minutos. Informa Jessner que nada sabe de uma provável fusão dos teatros do Estado e da Cena Popular. "Nem posso imaginar que os meus atôres sejam tolos a ponto de recusar-se, como se pôde ler em alguns jornais, a trabalhar sob a direção de Piscator. Não estou ligado a Piscator apenas juridicamente, por um contrato. Não preciso preocupar-me com Piscator, o artista. Piscator não pode ser abatido. É uma das personalidades mais fortes do nôvo teatro!"

Karlheinz Martin protestou contra uma "violação da arte". Erwin Piscator foi saudado com aplausos estrondosos. "Companheiros, companheiras!" Aplausos mais retumbantes, e bravos. "O meu caso", declarou Piscator, "é o caso da Cena Popular — a direção da Cena Popular deveria ser, ela própria dirigida —. Não queremos nenhuma fuga para o passado — Precisamos de franqueza também no palco!"

Em seguida, tomou a palavra Kurt Tucholsky, cuja oração foi a mais séria e espirituosa, a mais repleta de efeitos e a mais política da noite. "Quando o berlinense quer saber em que ano está vivendo, não vai à Cena Popular; vai ao cinema russo! Não podemos imaginar uma arte, a não ser tendenciosamente! É preciso, em nome da justiça, ter a coragem de ser injusto!" Tucholsky concluiu com a imposição: "para o nosso tempo!"

---

[1] Sociedade de venda de entradas Reinhardt-Barnowsky-Rotter.

[2] Eu tinha assinado um contrato com o Teatro do Estado para 3 montagens na temporada. E. P.

Muito além do círculo dos interessados em teatro, muito além do problema artístico, a luta em tôrno da montagem transformou-se numa luta política, conduzida com enorme encarniçamento, sobretudo pela direita, que visava destruir o intendente Jessner. E, da maneira mais extremamente hábil, valeu-se da ideologia estética da pequena burguesia para ocultar o seu ataque a uma posição de mando do Estado.

O ANUNCIADO "EPÍLOGO"

Na dieta prussiana, foi apresentada uma grande interpelação nacionalista alemã Koch-Berlin sôbre a declaração do intendente Leopold Jessner na contra-assembléia contra a decisão da liga das Cenas Populares de 22 de março de 1927, em Herrenhaus. Segundo ela, Jessner teria, "solidarizando-se com o seu colega Piscator", feito uma declaração de que nada sabia de uma fusão entre a Cena Popular e os teatros do Estado. Mas, teria acrescentado, falando como chefe das casas de espetáculo do Estado, no caso de tal fusão se verificar, a existência de Piscator não poderia absolutamente constituir empecilho. Pergunta-se... se o Ministério do Estado aprova uma eventual prorrogação do contrato concluído pelo intendente Jessner com Piscator, e se se tem em mira uma fusão dos teatros do Estado com a Cena Popular.

"Que pensa fazer o senhor Ministro da Educação?" pergunta o *Tägliche Rundschau* e oferece o seguinte exame das opiniões dos jornais:

Na essência, a interpelação quer saber se o senhor Becker aprova a simpatia de Jessner por Piscator e se o Teatro do Estado deve às vêzes tornar-se teatro de Piscator. Enquanto isso, Becker pode estudar os jornais, que se ocupam da grande interpelação. E no *Berliner Tageblatt* (N.º 166) verá que nos círculos democráticos se espera que a grande interpelação tenha uma pequenina resposta. Com essa interpelação nacionalista alemã, de pouquíssima importância prática, a diretoria da Cena Popular caiu numa sociedade federal que não lhe é absolutamente agradável. O senhor Ministro da Educação pode ler no *Deutsche Zeitung* (Número 82) que os sólidos círculos populares têm apenas dó da grande interpelação dos sonhadores nacionalistas alemães. Que produzirá a interpelação? O intendente Jessner e o seu primeiro ator político Fritz Korner possuem no govêrno tantos pontos de apoio que não se importarão com a "interpelação". Pelo contrário, sentem-se confirmados. Com "interpelações" não se faz nenhuma guerra cultural. Para fazê-la é necessária a arma espiritual.

Por outro lado, o Ministro da Educação poderá ver, folheando o *Kreuz-Zeitung* (N.º 163) que os nacionalistas alemães aguardam dêle "uma resposta satisfatória":

"A dieta tem grande interêsse em saber qual a atitude do Ministério da Educação diante dessas aspirações do seu diretor de teatro, e se êle aprova planos por cuja execução tem acesso ao palco, com o dinheiro do Estado, uma propaganda inimiga do Estado. O Ministro prussiano da Educação não pode deixar de tomar posição nítida diante das evidentes tendências de Jessner, que entram no campo da política. Esperamos uma resposta, que satisfaça também para o futuro."

Finalmente, os olhos do Ministro da Educação cairão sôbre um artigo do *Frankfurter Zeitung* (N.º 264) porque traz o título "Luta teatral". Entre outras coisas, pode ler-se: "Terá o diretor artístico o direito de, contra a vontade do autor, alterar intelectualmente um drama, mesmo que essa alteração seja artística e fantasiosa? Não terá o espírito um direito superior à encenação?"

Que pensa fazer o Ministro da Educação para pôr um fim glorioso a essa luta?

A direita levanta-se para o contragolpe.

A república suporta êsse movimento político radical, que declara abertamente querer realizar a filosofia do proletariado com todos os meios disponíveis. A arma principal é o teatro. O teatro da nova época, o teatro do proletário, o teatro da demonstração política e cultural. O teatro segundo o modêlo russo, apresentado nos filmes *"Potemkin"* e *"Mãe"*. E nós? Onde estamos nós? Quem se levanta contra o teatro esquerdista na Alemanha, contra a Cena Popular radical, contra o Teatro de Estado político? Quem protesta contra a revolução cultural? (*Alfred Mühr*)

Êsse apêlo levou no verão seguinte à fundação da "Associação Teatral da Grande Alemanha", destinada a ser uma resposta política contra nós. Arte "alemã" como contra-efeito (político) no teatro político. A não ser quanto a um espetáculo, nunca mais se ouviu nada no público sôbre tão interessante experiência.

FOLHETO DOS "GRANDES ALEMÃES"

Na qualidade de alemão, o senhor dificilmente poderá aderir ao chamado teatro cultural berlinense. A Cena Popular, entre montagens objetivas, leva a efeito uma propaganda evidentemente socialista. Também o Teatro de Estado, depois das famosas montagens de *Salteadores* e *Hamlet,* só pode ser desfrutado com muita cautela. Ninguém está a salvo de surprêsas. Na última temporada, ofereceu-se ao público familiar do Teatro de Schiller, pertencente ao serviço teatral do Estado, na peça *Razzia* de Rehfisch, a prostituição de uma grande cidade com todos os seus repulsivos aspectos naturais...

Numa temporada de oito meses, que se iniciou em 1.º de outubro de 1927 no Teatro de Wallner, em Berlim, será apresentado aos sócios, mensalmente, um trabalho de valor. A seriedade deve estar unida a uma sã alegria. Projeta-se o seguinte programa: *Andre Rofer,* drama tirolês de Franz Kranewitter; *Zeit auf Flaschen,* comédia de Friedrich Freksa; *A lanterna,* drama da revolução francesa, de F. Walther II; *A viagem contra Deus,* drama de nostalgia alemão de Rolf Lauckner; *Mammon,* comédia camponesa de Helmut Unger; e mais *Thomas Paine,* de Hanns Johst, *Katte* de Burte, *Mãe Landstrasse* de Schmidtbonn.

Esperamos cumprimentar V. S. na qualidade de membro da Grande Associação Alemã de Teatros."

Entre outros, subscreveram como conselheiros: Tenente-General v. Altrock (Semanário Militar)... Capitão da Cavalaria Bleeker-Kohlsaat (delegado e presidente da liga distrital dos subúrbios setentrionais do partido popular nacionalista alemão)... Heinrich Förstemann (Grão-Mestre do condado de Pank)... Primeiro-Tenente Guthmann (Capacete de aço, liga dos soldados da frente, associação nacional, Berlim)... Juiz de direito Jenne (Associação alemã Richard Wagner)... Professor Kümmelberg (Liga das famílias numerosas).

ANTES DA DECISÃO

Nova eleição da diretoria ou secessão, eis o mínimo que êsse movimento devia provocar. Deixar desaproveitado o impulso da hora seria um crime contra a idéia. Se a indolência do meio é demasiadamente grande, se a inclinação de uma parte dos membros para a liga popular dos teatros, e de outra parte para o não-pronunciamento é invencível, será a separação, será um nôvo teatro, rejuvenescido, contra a Cena Popular! Agora, outros compromissos, outros pactos, outras fusões, trabalhar outra vez para a "orientação", outra vez para êles, seria o fim. A apresentação da *Tormenta sôbre a terra de Deus,* de Piscator, separou os espíritos. E essa separação não pode ser eliminada por palavras. (*Herbert Ihering*)

XIV

Contradições do Teatro — Contradições da Época

1927. TUDO está de nôvo como antes da guerra ("e até como antes da próxima guerra!" cantava Walter Mehring na peça "Ôba, estamos vivendo!"). Combatidas as lutas contra o inimigo interno, saíra vitoriosa a sociedade burguesa. Mas era apenas aparente a paz. O corado dos rostos é doentio, é febril. Mesmo que as contas estejam certas outra vez, alguma coisa não funciona na atitude mental da burguesia.

O ano de 1927 foi para a Alemanha um ano de grande prosperidade. O número dos desempregados, que durante 1926, sob a influência da crise de desinflação, variara entre 2 milhões e 1 1/2 milhões, e também no verão só regredira imperceptìvelmente, desceu em 1927 de 1,8 milhões em janeiro a 500.000 em junho-julho e cêrca de 300.000 em outubro. Foram as cifras mais baixas que tivemos nos últimos anos. Diminuiu igualmente o número de falências: contra 2.000 por mês no princípio do ano de 1926, permaneceu quase constante, em tôrno de 400 falências e 100 concordatas no ano de 1927 (antes da guerra havia, regularmente, umas 800 falências por mês). A produção cresceu extraordinàriamente; por exemplo, a produção de gusa de 22.000 toneladas por dia em 1926 cresceu para 36.000 toneladas em 1927. O número de vagões de estrada de ferro, importante fato indicativo do movimento de mercadorias, foi em 1927, em média, 25% superior ao de 1926.

O desenvolvimento foi causado em grande parte pela afluência de dinheiro estrangeiro, que atingiu cêrca de 4 bilhões de marcos, um recorde. Apesar de a economia ter grande necessidade de dinheiro como é regra em períodos de alta, as taxas de juros eram relativamente baixas. O desconto do Banco da Alemanha, em princípios de 1927, desceu a 5% pela primeira e única vez desde a estabilização, o que levou o govêrno ao malogrado empréstimo Reinhold. Apesar de a indústria se queixar de que se tratava apenas de uma "prosperidade de quantidade", isto é, de que o seu lucro não correspondia à ascensão das transações, o ano de 1927 foi um ano excelente também para as emprêsas. Pela primeira vez, todos se sentiam "estabilizados". Foi também um ano tranqüilo do ponto de vista da política. O govêrno alemão portou-se liberalmente no exterior (na conferência de economia mundial em Genebra). Enfim, verdadeira imagem da consolidação. Assinado: Richard Lewinsohn (Morus).

Já o simples fato da fundação de um teatro revolucionário no momento de uma relativa consolidação do capitalismo parecia estranho. O eco despertado pelo teatro foi um sinal para a desunião interna da sociedade burguesa. Os melhores elementos, numa clara apreciação de sua existência mental, viam no *Teatro da Nollendorfplatz* uma espécie de ponte para o futuro. Médicos, juristas, professôres, escritores, os quais, dependendo exclusivamente de seu trabalho, pertencem objetivamente ao proletariado, mas ao mesmo tempo se encontram ligados por mil fios à classe burguesa, aderiram de boa vontade, e até entusiasmados, à nossa frente. A grande imprensa liberal democrática tornou-se o seu porta-voz. Ao lado disso, porém, havia uma camada superior que, inteiramente despida de direção, almejava a sensação prometida por êsse teatro. Fato que se repete constantemente na história: quando uma classe encerrada na desagregação renuncia a si própria e, assim, aos seus inimigos políticos, permite no teatro vitoriosas arremetidas. *O Casamento de Fígaro* constitui um exemplo clássico.

A imprensa nacionalista, é preciso fazer-lhe justiça, viu claramente a situação sob o ponto de vista de classe: "A luta em tôrno do teatro é muito mais do que uma questão estética . . . assim, o teatro será mais mundano, o último grito para os kurfürstendammianos. Está morta a cocaína, viva o teatro de Piscator. . . mas essa emprêsa vermelha ilumina também uma seríssima situação contemporânea, pois não podemos de maneira alguma subestimar o perigo trazido por êsse teatro para determinadas camadas da população. Êle não prejudica o esnobe, e não atinge o proletariado esfarrapado. Mas o médio homem pequeno, sem opinião, que por velho hábito continua a seguir a palavra de ordem social-democrática, pode, com êsse pábulo, radicalizar-se mais ainda no sentido da instigação popular." (*Tag,* 20 de agôsto de 1927.)

Diante, todavia, da fundação do Teatro de Piscator, quando êste apresentou a sua expressão ideológica, qual foi a atitude do proletariado? A democracia social manteve-se em geral cética, podendo muito bem temer que no teatro o seu inimigo figadal, o Partido Comunista da Alemanha, passasse a ter um poderoso instrumento de propaganda. Por outro lado, foram os sociais-democratas, em primeiro lugar o deputado da Saxônia, Seydewitz, que intervieram enèrgicamente junto à direção da Cena Popular para a criação das seções especiais e, por conseguinte, para a nossa idéia.

O partido comunista da Alemanha opôs-se decididamente, desde o primeiro dia, à emprêsa, apesar de, em ambos os lados, dominar a opinião de que o teatro de Piscator, como instituição, não estava ligado a nenhum partido, em nenhum sentido, e que não podia ser considerado emprêsa partidária.

"A abertura de um teatro em Berlim, diretamente sob a direção de Erwin Piscator, tem maior significação do que jamais a teve um teatro. A abertura do teatro de Piscator constitui um capítulo tirado da aberta luta teatral da Alemanha de hoje. Foi sem razão que o companheiro Fritsche, em seu artigo no *Pravda* censurou o teatro de Piscator: "Observem-se, com maior atenção, o programa, os atôres e também a peça de Toller, com a qual Piscator abriu o seu teatro, e ver-se-á claramente que tudo traduz uma ideologia radical, inteligente, de pequena burguesia revolucionária, mais do que uma ideologia proletário-comunista." É o que supõe um teórico exigente. E do ponto de vista teórico o companheiro Fritsche tem naturalmente razão. Todavia, pràticamente, a questão é muito outra. Não se deve, não se pode esquecer em que ambiente político foi obrigado a trabalhar Piscator para impor a posição do seu teatro. . . O maior programa possível, um programa de socialismo cem por cento, seria a melhor solução.

Mas tàticamente Piscator agiu muito bem, quando ao grupo artístico jovem do seu teatro acrescentou igualmente nomes ilustres como os de Tilla Durieux, Max Pallenberg e outros.

Assim, parece-nos não ter cabimento a reprovação inteiramente amigável do companheiro Fritsche. Em qualquer empreendimento ocorrem, afinal, erros, e muita coisa na obra do Teatro de Piscator pode afigurar-se-nos ingênua no seu todo. Mas somos dialéticos e materialistas dialéticos; e o fenômeno é por nós visto de maneira relativamente objetiva e não abstratamente. Nessas condições, um teatro como o teatro de Piscator, que se impôs, como alvo, uma luta de classes francamente revolucionária, um teatro que se apresenta como pôsto avançado do movimento proletário, êsse teatro temos de aceitá-lo, na personalidade do seu chefe Erwin Piscator, com as mais calorosas saudações." (Ognev, *Pravda*)

Efetivamente, realizara-se a fundação do teatro sem a intervenção quer do partido quer da Rússia soviética, como sabem jornais particularmente bem informados. Todavia, o Teatro de Piscator, sem ligar-se pollticamente a qualquer partido, estava mais próximo, filosófica e pollticamente, do Partido Comunista Alemão. Se êsse partido, não obstante, em todo o ano seguinte de atividade artística, forneceu a menor porcentagem de espectadores, a culpa foi da fraqueza econômica das camadas radicais do proletariado.

O público proletário compareceu essencialmente como "Seções Especiais da Cena Popular".

"Que querem as Seções Especiais da Cena Popular?

Em primeiro lugar, voltam-se para vocês que, nas oficinas e escritórios, são obrigados a trabalhar para outros, mas que, com os seus companheiros de destino, pretendem construir um nôvo futuro para vocês e para o mundo; a vocês, que vêem o presente dominado por valôres culturais ilusórios, mas estão resolvidos a abatê-los por intermédio de uma nova cultura formada de sua ideologia fraternal; para vocês que pretendem empregar nessa luta tudo quanto dá expressão e impulso ao dia de hoje.

Não figura aí em último lugar o teatro. Em todos os tempos, a vida dos homens e dos povos se refletiu num espetáculo dramático, em todos os tempos com êle se teve um melhoramento. Portanto, não pode ser-nos indiferente a maneira pela qual a vida de nossa época é influenciada pelo teatro. O teatro tem de tornar-se instrumento de nossa vontade de uma nova sociedade! Deve, conscientemente, colocar-se a serviço das idéias sociais e políticas que exigem uma transformação das condições atuais. Precisamos de um teatro, que, clara e enèrgicamente dê expressão artística à vontade viva em nós.

Sentimo-nos ligados à Cena Popular, que substitui o teatro comercial por um teatro cujos suportes são as próprias massas. Reconhecemos o labor artístico independente dessa organização nascida do povo que trabalha. Como seus membros queremos entrar em tôdas as revelações de trabalhos artísticos que sejam grandes e vivos. Mas ansiamos também por espetáculos

teatrais que não evitem unilateralidade e tendenciosidade, e que possam servir às nossas idéias de uma nova ordem social.

Com Erwin Piscator surge na Cena Popular um diretor artístico cujo estilo e esfôrço artístico, em *Asilo Noturno* de Gorki, em *Bandeiras* e *Dilúvio* de Paquet, em *Tormenta sôbre a terra de Deus* de Welk, e em outros espetáculos, nos mostra com que fôrça pode a arte teatral revolucionária agir e servir aos nossos objetivos. Como chefe de um palco próprio, autônomo, no Teatro da Nollendorfplatz, Piscator atinge uma nova liberdade para a sua produção.

As seções especiais da Cena Popular movem êsse nôvo teatro de Erwin Piscator para o primeiro plano. Oferecem aos seus sócios apenas três a quatro espetáculos em sua própria casa da liga, no teatro da Bülowplatz, e um a dois espetáculos no Teatro de Schiffbauerdamm ou no Teatro Thalia (esporàdicamente também uma ópera), mas cinco espetáculos do Teatro de Piscator. Tôdas as representações se realizam de noite, e a contribuição é a usual da Cena Popular (cada espetáculo 1,50 M.).

Ajudem a fazer com que essas seções especiais da Cena Popular se tornem fortes e importantes! Façam-no para mostrar tôda a intensidade do desejo e da vontade que têm as massas de um teatro atual capaz de, com novos meios artísticos, dar apoio ao proletariado! Para cada casa, para cada oficina, para cada escritório é o mesmo o convite: ingressem nas seções especiais!" (A comissão de propaganda das seções especiais.)

UMA BELA ASSOCIAÇÃO

"... As seções especiais constituem a válvula para as inclinações bolchevistas da Cena Popular." (*Kreuz-Zeitung*, de 14 de julho de 1927.)

UMA RESOLUÇÃO PECULIAR

"Com a resolução parece levada a efeito a tímida tentativa de eliminar a pretensa divisão entre um teatro que quer dedicarse à idéia de educação do povo e um teatro que deseja resolutamente a proclamação do pensamento partidário comunista." (*Tägliche Rundschau,* de 14 de julho de 1927.)

As seções especiais representam uma organização própria no seio da comunidade da Cena Popular. Nasceram da "Juventude da Cena Popular", união dos grupos juvenis de trabalhadores no seio de tôda a comunidade. Essa juventude, no curso da luta em tôrno das minhas montagens, constituiu a tropa de choque de nossas idéias; a princípio, ligou-se apenas espiritualmente, mas diante da necessidade viu-se obrigada a buscar laços de rígida organização, e se transformou em sólida fração. Quando se fundou o teatro, a juventude aderiu à nova casa, e a Cena Popular concordou em reconhecer nessas seções especiais uma fração própria da comunidade. O nôvo teatro deu à juventude da Cena Popular novos impulsos e à sua agitação uma base mais ampla, de modo que as seções especiais, na abertura do teatro, indicavam o número relativamente imponente de 16.000 sócios, enquanto os componentes da juventude da Cena Popular nunca foram mais de 4.000. O fato é que se compunha preponderantemente de jovens. Parece-me coisa importante e valiosa ter como freqüentadores do teatro precisamente essas criaturas tão capazes de entusiasmo, tão abertas a tudo o que é impressão e vivência. Em sua maioria, eram jovens operários realmente em processo de produção e, assim, extraordinàriamente importantes como barômetro do valor educativo do nosso trabalho.

Não obstante, comparados à massa proletária de Berlim, os 16.000 sócios não passavam de reduzido grupo. Se nos lembrarmos de que o nôvo teatro, desde o primeiro dia, teve de travar uma grave luta em defesa do proletariado, que as idéias dêsse teatro agiam muito além dos limites da Alemanha, e até mesmo da Europa, reconheceremos que quase equivaleu a uma renúncia do proletariado o fato de apenas 16.000 trabalhadores estarem prontos a ligar-se ao nosso teatro para uma temporada, ou seja, para cinco espetáculos.

Todavia, mais contraditório ainda é reconhecer que, se ao nosso convite tivessem respondido mais operários, se tivéssemos podido arranjar como sócios um múltiplo de 16.000, mesmo

assim, só com êsse público, não houvera podido realizar-se o nosso teatro, pois o preço da entrada, de 1,50 M., não teria sido por nós aumentado, e, assim, não teria sido possível pagar sequer a despesa diária da casa. Foi isso também que me levou, desde o comêço, a defender o ponto de vista de que um teatro proletário só podia ser constituído como teatro das massas, como teatro de três ou quatro mil lugares. Numa casa com capacidade para apenas 1.200 pessoas e uma despesa de 1.800 marcos, nenhum teatro consegue hoje, em Berlim, no caso de se dedicar simplesmente ao público proletário, cobrir as despesas de uma noite. Essa contradição na estrutura do teatro é apenas a contradição de tôda a nossa época: formar um teatro proletário no seio da estrutura social de hoje é uma impossibilidade. O teatro proletário pressupõe que o proletário só podia ser constituído como teatro das massas, como teatro de três ou quatro mil lugares. Numa casa com titua, política e econômicamente, como poder dominante. Até então, o nosso teatro nada mais será do que um teatro revolucionário que intervém para libertar ideològicamente o proletariado, para propagar uma transformação social que, com o proletariado, liberte também o teatro de tôdas as suas contradições. Não têrmos ilusões sôbre a contraditoriedade de nossa situação, mas não concebermos tais contradições[1] como absolvição, e sim como dever de promover tanto mais penetrante e claramente a nossa linha espiritual, apoiados nas experiências de anos, foi talvez uma das atividades essenciais na função do nosso teatro.

---

[1] Com grande leviandade foi que, posteriormente, jornais como *Der Klassenkampf, Vorwärts, Die Aktion* (do senhor Pfemfert), se riram do público "coberto de jóias e encasacado" do teatro de Piscator. Deixando de lado a falta de compreensão em face da situação, falta essa que transparecia na ironia barata (a quem vendia o senhor Pfemfert os seus livros na Kaiserdamm?), ao teatro de Piscator não era dado escolher o seu público.

XV

Origem e Formação do Teatro de Piscator

SEM NENHUMA ambição especial, já me vi obrigado, muitas vêzes, a assumir a direção de um teatro. Pela maneira por que apresentei no teatro a minha filosofia, sempre, na emprêsa regular, se me depararam dificuldades, de modo que jamais me abandonou a idéia de trabalhar num teatro meu. Também no verão de 1926, quando, com Toller, fui a Bandol, na costa francesa do sul, para lá, com êle, trabalhar em sua nova peça *Bairro de Celeiros,* e aproveitar a licença para umas semanas de repouso concedida pela Cena Popular (além de Toller, achavam-se em nossa companhia Erich Engel e Wilhelm Herzog, bem como Otto Katz, então chefe da publicidade do *Montag Morgen*),

por entre banhos, passeios e trabalhos, forjaram-se todos os planos possíveis, e discutiu-se a fundação de um teatro e de um jornal, capazes de congregar tôdas as fôrças intelectuais de esquerda. Conversações de verão, que ninguém acreditava sèriamente pudessem tornar-se uma realidade ao cabo de meio ano. Todos os debates eram encerrados com a dolorosa pergunta: e quem dará o dinheiro?

A minha posição na Cena Popular tornava-se cada dia mais contraditória. Foi retardada a apresentação dos *Salteadores* que eu havia preparado no Teatro do Estado.

Naqueles dias de julho e de agôsto de 1926, não sabíamos absolutamente que a próxima temporada se incumbiria de tal evolução, que no seu comêço estariam os *Salteadores* e no seu fim a *Tormenta sôbre a terra de Deus.* E, no entanto, na primavera de 1927, chegou-se a isso. A embaraçosa questão do financiamento da emprêsa teve uma resposta inesperada.

Eu sempre defendera o ponto de vista de que um teatro como o que projetávamos deveria estar por si mesmo em condições de manter-se; que a má situação financeira dos teatros berlinenses, a qual, precisamente naquele ano, ameaçava levar a uma crise geral, repousava sôbre a falta de vivacidade, a falta de atualidade, o enrijecimento do programa. O teatro tornara-se desinteressante. O mais estúpido filme continha mais atualidade, maior dose da excitante realidade de nossos dias do que o teatro com as suas pesadas máquinas dramáticas e técnicas. O que estava superado não era o teatro como instituição, e sim a sua dramática, as suas formas. Um teatro que se incumbisse dos problemas de nossa época, que fôsse ao encontro da necessidade do público de ver reproduzida a sua existência, um teatro sem solenidade, sem *escrúpulos,* encontraria o mais forte interêsse geral, e seria ao mesmo tempo um negócio. (Nesse ponto, também, a experiência me deu razão.)

Em relação ao objeto, o teatro exige precisamente um enorme capital de inversão. Mesmo antes que o pano se levante pela primeira vez, já foi engolida uma verdadeira fortuna pelos aluguéis, pela iluminação, pelo aquecimento, escritório, máquinas, ensaios, salários de atôres, cenários, etc. Tôda a existência da emprêsa, com centenas de destinos, depende do êxito ou do malôgro da estréia. E pode decidi-la uma frase da crítica. Sempre achei impertinente êsse tolo "vale a banca" do serviço de estréia berlinense. No meu teatro eu pretendia, dentro de certos limites, ser independente dêle. Os 50.000 ou 60.000 marcos para o preparo de uma primeira apresentação, poderia eu tê-los usado diversas vêzes. Recusei-os. Uma emprêsa como a minha, cujo significado principal para tôda a evolução do teatro se tornava cada vez mais evidente, não devia ser entregue às casualidades de uma única noite. Uma base financeira que, independentemente do êxito ou do malôgro, garantisse pelo menos uma temporada, foi o mínimo que impus como condição. Mesmo assim só me era dado criar um teatro que, com meios antiquados e insuficientes, daria no máximo uma simples indicação do que eu tinha em mente. O que me cruzava o espírito era algo assim como uma máquina teatral, tècnicamente construída como máquina de escrever, um aparelhamento dotado dos meios mais modernos de iluminação, de remoção e rotação no sentido vertical e horizontal, com um sem-número de cabinas cinematográficas, instalações de alto-falantes, etc. Eu precisava, realmente, de uma nova construção teatral, que possibilitasse tècnicamente a execução do nôvo princípio dramatológico. E essa construção era, não há dúvida, um objeto cujo custo subia a milhões.

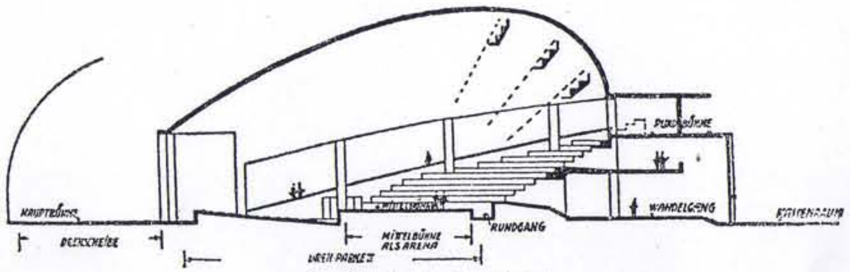
Depois da visita à minha montagem dos *Salteadores* no teatro de Estado, Tilla Durieux manifestara o desejo de entrar em contacto comigo. Dêsse contacto nasceu o interêsse pelas minhas idéias e, finalmente, o desejo de uma colaboração mais estreita. A fundação de um teatro próprio achava-se quase obrigatòriamente no meu ulterior caminho. Não era possível pensar na renovação do meu contrato com a Cena Popular, e, depois de eu me ter exposto tão gravemente com a luta em tôrno do teatro político e com a manifestação da Herrenhaus, pareceria um retrocesso aceitar a direção artística ou um contrato em teatros burgueses. Para o meu trabalho posterior, o teatro próprio constituía a condição. Através de Tilla Durieux surgiu a possibilidade de arranjar a quantia necessária à segurança financeira de uma temporada. Segundo os orçamentos, deveriam bastar uns 400.000 marcos.

Parecerá presunção eu dizer que essa solução não me satisfez absolutamente. A qualquer outra pessoa, houvera parecido

uma sorte inaudita. A mim, parecia-me um grande risco. Com tais pontos de vista conduzi também as negociações financeiras. A temporada seguinte num teatro berlinense ficou meramente estipulada como coisa provisória. Uma nova casa, segundo um plano concebido por Walter Gropius e por mim, e que seria erguida pela Bauhaus, tornou-se a base do nosso acôrdo, e já se entabolavam negociações para a compra de um terreno na vizinhança da Porta de Halle.

O TEATRO TOTAL

A arquitetura do teatro está em estreita ligação com a forma da respectiva dramática. Ambas se encontram em mútua relação. Dramática e arquitetura juntas, em suas raízes, partem da forma social de sua época.



Seção do teatro total

A forma do palco, dominante em nossa época, é a forma sobrevivente do absolutismo, é o teatro de côrte. Com a sua divisão em platéia, frisas, camarotes e galeria, êle reproduz as camadas sociais da sociedade feudal.

Essa forma tinha de entrar em contraste com a verdadeira missão do teatro no momento em que a dramática ou então as condições sociais sofressem uma mudança. Quando, com Walter Gropius, me entreguei ao esbôço de uma forma de teatro adequada às condições mudadas, não o fiz apenas pela necessidade de uma ampliação ou de um aperfeiçoamento técnico; pelo contrário, nessa forma se manifestavam simultâneamente determinadas condições sociais e dramáticas. Melhor do que eu, o próprio Prof. Gropius explica o sentido e o alcance de tal empreendimento que, infelizmente, não passou de projeto:

Da Moderna Construção de Teatro, Considerando a Construção do Teatro de Piscator em Berlim

O aparecimento do nôvo estilo de construção não tem tido qualquer influência apreciável no mundo espacial do teatro, até hoje. Os grandes realizadores desta última geração procuraram novos meios espaciais e técnicos para introduzirem, mais do que antes, o espectador no fato cênico, mas nenhum teatro se libertou fundamentalmente do velho palco em profundidade, visto que, para os arquitetos da época, o interêsse decorativo levou a melhor sôbre a funcionalidade espacial. O palco em profundidade, de três partes, de Van de Velde, no Teatro da Federação Trabalhista, Colônia, 1914, cuja idéia Perret desenvolveu no Teatro da Exposição de Indústria Artística, em Paris, em 1925, e a reforma, levada a efeito por Poelzig, da Grande Casa de Espetáculos, em Berlim, com o acréscimo de um largo proscênio diante do palco em profundidade, constituem, pelo que sei, as únicas tentativas práticas que revolveram e fundamentalmente alteraram o entorpecido problema da construção de teatros.

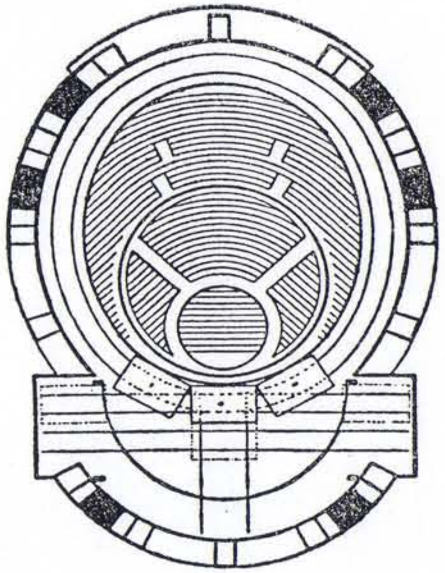
Na história da construção de teatros, distinguem-se três formas fundamentais para os fatos cênicos: 1 — a arena redonda, o circo, sôbre cujo disco, central, se desenrola o fato cênico, numa completa plástica circular visível por todos os lados e concêntrica; 2 — o anfiteatro dos gregos e romanos, a semi-arena, com um plano de ação em forma de semicírculo, o proscênio, sôbre o qual a cena se desenrola em relêvo diante de um fundo compacto, mas não separado por pano; 3 — o palco em profundidade ou "teatro de câmara ótica", que, pelo pano e pela cova da orquestra, fica separado dos espectadores, como "mundo da ficção" oposto ao mundo real, e que faz parecer cena uma projeção plana sôbre o plano do pano aberto.

Conhecemos hoje quase que exclusivamente a última dessas formas de teatro, ou seja, o teatro em profundidade, a qual

possui a grande desvantagem de não permitir que o espectador participe ativamente da cena, separada dêle. A eliminação de tal desvantagem deveria acarretar um fortalecimento do poder de ilusão, uma renovação do teatro.

Quando Erwin Piscator me transmitiu o plano do seu nôvo teatro, impôs, com a ousada naturalidade do seu fortíssimo temperamento, um bom número de exigências aparentemente utópicas, cujo objetivo consistia em criar um instrumento teatral variável, grande, evoluído sob o ponto de vista técnico, capaz de satisfazer às diferentes necessidades de diretores diversos, e de oferecer, no grau mais elevado, a possibilidade de permitir que o espectador participasse ativamente dos fatos cênicos, tornando-se, assim, êstes mais eficazes. Êsse problema teatral por longo tempo ocupara a minha atenção e a de meus amigos na casa de construção.

A bem-vinda incumbência de Piscator e a obstinação de suas exigências provocaram a solução final, agora em processo de realização concreta. O meu "teatro total" (patente alemã) permite que cada diretor, com o auxílio de engenhosas instalações técnicas, dentro do mesmo espetáculo, se valha do palco em profundidade, do proscênio ou da arena circular, ou simultâneamente de vários dêles. A casa de espetáculos, oval, repousa sôbre 12 colunas delgadas. Por trás de três intervalos de colunas de uma ponta oval, encontra-se disposto o palco em profundidade, de três partes, o qual, à guisa de tenaz, abraça as fileiras mais avançadas de espectadores. Pode-se representar no palco central ou num dos palcos laterais, ou nos três ao mesmo tempo. Um colar horizontal, duplo, de carros cênicos móveis, possibilita rápidas e freqüentes mudanças de cenários, evitando-se os inconvenientes do palco giratório. Atrás das colunas da sala de espectadores, prolongando os palcos laterais, gira uma ampla galeria que sobe com as filas de lugares em forma de anfiteatro, pela qual podem deslizar os carros cênicos saídos do palco em profundidade, de modo que determinados fatos podem ser representados em tôrno dos espectadores. O disco dianteiro, menor, da platéia é rebaixável; assim, na cave livre das filas de cadeiras, êle pode ser usado como plano de representação à guisa de proscênio, em frente do palco em profundidade, circundado pelas filas de espectadores da frente, em formato de tenazes. No corredor central o ator pode subir e entrar na massa dos espectadores e, na galeria do grande disco da platéia, mover-se no meio dêles em ambos os lados e recuar ao seu ponto de partida.



Planta: platéia e palco

Mas se o grande disco da platéia girar em tôrno do seu centro num ângulo de 180 graus, verificar-se-á uma completa mudança da casa! O pequeno disco rebaixável, na qualidade de arena circular rodeada por todos os lados pelas filas ascendentes de espectadores, ficará bem no meio da casa! Essa rotação pode ser efetuada mecânicamente também durante o espetáculo. O ator chega à arena circular por baixo, galgando degraus ou pela passagem que reconduz, nessa posição do disco, para o palco em profundidade; ou vem do teto, por intermédio de armações de descida e escadas, que assim permitem igualmente uma movimentação cênica vertical por sôbre a arena circular.

Os meios mecânicos para a mudança dos planos de representação são eficazmente completados pela projeção luminosa. Piscator, em suas montagens, serviu-se genialmente do filme, para fortalecer a ilusão de representações cênicas. Pela sua exigência de ordenar por tôda parte planos de projeção e aparelhos cinematográficos demonstrei eu especial interêsse, pois na projeção luminosa reconheci o meio mais simples e mais eficaz dos modernos cenários. Sim, porque no ponto neutro da cena escurecida, é possível construir com a luz, e com imagens abstratas ou objetivas — imagens paradas ou em movimento — criar uma ilusão cênica pela qual se economizam em grande parte o aparelhamento teatral e os bastidores. No meu "teatro total", não previ apenas para os três palcos em profundidade a possibilidade da projeção cinematográfica sôbre todo o horizonte circular com o auxílio de um sistema de câmaras de projeção deslocáveis; pelo contrário, todo o recinto dos espectadores — paredes e fôrro — pode receber a projeção de filmes (patente alemã). Entre as doze colunas de suporte da sala de espectadores, armam-se, para tal fim, telas sôbre cujas superfícies transparentes se projeta ao mesmo tempo de doze câmaras colocadas atrás, de modo que os espectadores se encontram, por exemplo, em pleno mar revôlto ou então vêem acorrer, de tôda parte, massas humanas. Simultâneamente, um segundo conjunto de aparelhos cinematográficos descido por uma tôrre de filmagem no interior da sala de espectadores pode projetar, do lado de dentro, sôbre as mesmas telas. Aí se encontra também o aparelho de nuvens, o qual, por exemplo, do seu ponto central projeta, sôbre o fôrro da casa nuvens, astros ou imagens abstratas. Logo, em lugar da tela de projeção usada até agora (cinema), surge o espaço de projeção. O verdadeiro recinto de espectadores, neutralizado pela ausência de luz, torna-se, em virtude da luz de projeção, um recinto de ilusão, palco dos próprios fatos cênicos.

O objetivo dêste teatro não consiste, portanto, na acumulação material de dispositivos e truques técnicos apurados; pelo contrário, todos êles são meros meios e fins para se fazer com que o espectador seja arrebatado para o meio do fato cênico, pertença espacialmente ao palco, nada lhe ficando ocultado atrás do pano. De resto, o arquiteto de um teatro tem, a meu ver, a tarefa de fazer do instrumento cênico uma coisa tão impessoal, tão dócil e variável, que nada imponha ao diretor artístico e permita se desenvolvam as diferentes concepções artísticas.

Êle tem de ser a grande máquina espacial com que o diretor artístico, segundo a sua fôrça criadora, poderá estruturar o seu trabalho pessoal.

Walter Grofius, Diretor da Casa de Construção Dessau.

Mas, em primeiro lugar, foi preciso descobrir um teatro no qual pudéssemos trabalhar na temporada vindoura. A escolha não foi fácil. Sobretudo por círculos proletários fomos mais tarde censurados pelo fato de havermos escolhido o teatro da Nollendorfplatz, situado no oeste da cidade, em vez de outro situado no distrito operário. Os eternos sabichões profetizaram, diante de tal escolha, uma mudança da direção política do nôvo empreendimento. No entanto, em nossa escolha só influíram pontos de vista práticos. Entre todos os teatros disponíveis, então, o mais indicado era realmente o *Nollendorftheater.* Dos demais, um dêles possuía uma sala demasiadamente pequena e um aparelhamento cênico totalmente estragado, do ponto de vista técnico, e sua recuperação teria exigido grandes despesas; o outro teatro situava-se ainda mais a oeste. O teatro da Nollendorfplatz, pelo contrário, além de tècnicamente utilizável, de certo modo localizava-se em ponto central também para os freqüentadores operários.

Os Meios do Teatro de Piscator

Não sòmente as diversas apresentações, mas também o teatro em sua totalidade constituía uma experiência, uma investida em região desconhecida: uma esperiência em relação ao público, ao drama, à direção artística, aos meios técnicos. E finalmente foi — coisa decisiva para a existência da emprêsa — uma experiência com respeito ao êxito comercial. Nunca, apesar de todos os cálculos e previsões, se iniciou com tamanha incerteza uma emprêsa.

E em que condições se achava o nervo vital de qualquer teatro, a produção dramática? Não havia à nossa disposição peças que exprimissem claramente as nossas idéias e fôssem ao

mesmo tempo artísticas, e tampouco se podia esperá-las em tempo determinável. Sabíamos que a produção dramática correspondente ao nosso teatro estava apenas no princípio, que o seu aparecimento constituía demorado processo, incapaz de completar-se independentemente de tôda a evolução política e econômica. Tôda a minha atividade na Cena Popular nada mais fôra do que uma tentativa de configurar a produção dramática segundo o aspecto social, revolucionário, de levá-la avante e aprofundá-la. Talvez tôda a minha maneira de dirigir se tenha originado exclusivamente de uma falta de apta produção dramática. Seguramente, jamais teria surgido de maneira tão surpreendente, se eu tivesse descoberto uma adequada produção dramática. (Tôda a luta em tôrno da competição entre autor e diretor artístico se reduz, a meu ver, a esta simples pergunta: quem é que confere à obra maior clareza, maior poder de persuasão, maior efeito? Existe para a energia artística, a meu ver, um dever de aperfeiçoamento do trabalho, que não se pode descuidar.)

Nos dois pontos decisivos do teatro, a arquitetura e a literatura dramatológica, estávamos, portanto, atrasadíssimos. Mas, freqüentemente, essas duas lacunas produzem resultados positivos. Nasceu uma nova dramatologia, uma dramatologia político-sociológica. Não era nenhuma receita a que tínhamos em mão, e sim, essencialmente, nada mais do que um nôvo ponto de vista, a partir do qual víamos e elaborávamos o material dramático semi-acabado, ou não acabado de vez. E da falta de uma arquitetura revolucionária surgiu a nova configuração cênica. Também êsses resultados foram apenas valôres de transição, medidas auxiliares; mas, positivas no cerne, mostraram a futura evolução.

Linhas Fundamentais da Dramatologia Sociológica

1. *A função da criatura humana.*

Fundamental para aquilo que eu chamei de "nôvo ponto de vista" é a posição da criatura humana, o seu aparecimento e a sua função dentro do teatro revolucionário; o homem e suas emoções, seus laços, particulares ou socialmente condicionados, ou a sua posição diante das fôrças sobrenaturais (Deus, destino, fado ou qualquer aspecto sob o qual essa fôrça pode aparecer no curso da evolução) — caros conceitos para os especialistas do drama e dramatólogos de todos os tempos! Mas sòmente à Cena Popular, isto é, aos seus expoentes mentais, estava reservado apresentar o humano por assim dizer quìmicamente puro, como "coisa em si" e dêle fazer a essência particular da dramatologia e do teatro. A tese da "arte para o povo", em sua volta para além do "humanamente grande", transformou-se em seu oposto direto: "soberania da arte". Longo caminho que leva para além dos postos do individualismo burguês com a sua divulgação de dores espirituais particulares; mas que ironia ter sido precisamente a dramatologia da Cena Popular que seguiu êsse caminho até o beco, do qual já não havia nenhuma saída para o social!

Êsse complexo de questões, o mais estritamente possível ligado ao dramático, tinha de ser outra vez proposto completamente por uma dramatologia que partisse da função alterada do teatro. Tivemos a todo instante de retroceder aos pontos de origem de todo o movimento, pois não se antepunha uma mudança arbitrária, e sim uma mudança realizada pelas próprias condições. E essas condições eram a guerra e a revolução. Foram elas que mudaram os homens, a sua estrutura mental e a sua posição em face do geral, foram elas que completaram o trabalho iniciado 50 anos antes pelo capitalismo industrial.

Sob uma chuva de ferro e de fogo, a guerra sepultou definitivamente o individualismo burguês. O homem, como ser individual independente ou aparentemente independente dos laços sociais, girando egocêntricamente em tôrno do conceito do seu próprio eu, repousa na verdade sob a lousa do "Soldado Desconhecido". Ou, como disse Remarque: "A geração de 1914 morreu na guerra, mesmo que tenha escapado às balas". O que regressou nada mais tinha em comum com os conceitos de homem, natureza humana ou humanidade, os quais nos salões do mundo de antes da guerra, como peças valiosas, tinham simbolizado a eternidade de uma ordem querida por Deus.

Distavam muito, contudo, daquele tipo que o socialismo, embora não à guisa de condição prévia, como sempre se acreditou falsamente, e sim como finalidade, tinha à sua frente, ou seja, o *homem companheiro,* que sentia, pensava e agia em têrmos de coletividade, as colunas de exército que em 1918 cruzaram o Reno e empreenderam a marcha de regresso, com autodisciplina e sem comando tonitruante, as colunas que pisaram o chão da Alemanha com a firme vontade de estabelecer uma nova ordem, melhor e mais justa, se necessário de armas na mão. Distavam do socialismo mas o prenunciavam.

Moldadas nas caldeiras da grande indústria, endurecidas e soldadas na forja da guerra, as massas de 1918 e 1919 postaram-se, ameaçadoras e exigentes, diante das portas do Estado, já não mais um amontoado, um bando de gente reunida ao acaso, e sim uma nova entidade viva, com uma nova vida própria, não mais uma soma de indivíduos, mas um nôvo e poderoso eu, impelido e determinado pelas leis não escritas de sua classe.

Pretenderá alguém, em face de tão gigantesca transformação, da qual não há quem esteja em condições de se excluir, afirmar sèriamente que a imagem do homem, de suas emoções, de seus laços, é uma imagem eterna, não tocada pelo tempo, absoluta? Ou se reconhecerá, finalmente, que o lamento de Tasso bate sem eco contra o concreto e o aço do nosso século, e que também a neurastenia de Hamlet não pode contar com nenhuma pena numa geração de lançadores de granadas e recordistas? Ver-se-á por fim que o "herói interessante" só é interessante para a época que vê, encarnada nêle, a sua sorte, que a dor e a alegria, ainda ontem aparentemente sublimes, se afiguram futilidades ridículas ao olhar vigilante de um presente lutador?

Essa época, que talvez, pelas suas conjunturas sociais e econômicas, tenha levado o indivíduo a ser um "verdadeiro homem", sem contudo lhe dar a humanidade mais elevada de uma nova sociedade, a si própria se ergueu sôbre um pedestal, como nôvo herói. Não mais o indivíduo com o seu destino particular, pessoal; os fatôres heróicos da nova dramatologia são o tempo e o destino das massas.

Sendo assim, perde o indivíduo os atributos de sua personalidade? Odeia, ama, padece êle menos do que o herói da geração anterior? Certamente não, mas todos os complexos de sentimento foram deslocados para outro ponto de vista. Não é mais êle, isolado, mundo em si, que vive o seu destino. Está inseparàvelmente ligado aos grandes fatôres políticos e econômicos de sua época, como certa vez mostrou Brecht: "Todo *coolie* chinês, para merecer o pão de cada dia, é obrigado a fazer política mundial." Está, em tôdas as suas manifestações, agrilhoado ao destino de sua época, seja qual fôr a sua atitude.

A criatura no palco tem para nós o significado de uma função social. No ponto central não está a sua relação consigo próprio, nem a sua relação com Deus, mas sim a sua relação com a sociedade. Quando êle surge, surge com êle, ao mesmo tempo, a sua classe ou a sua camada social. Os seus conflitos, morais, espirituais ou impulsivos, são conflitos com a sociedade. Se a antiguidade via, no centro, a sua atitude em face do destino, se a Idade Média via a sua atitude para com Deus, se o racionalismo via a sua atitude diante da natureza, e o romantismo via a sua atitude em face das fôrças do sentimento, uma época em que as relações do geral, a revisão de todos os valôres humanos, o revolucionamento de tôdas as relações sociais estão na ordem do dia, não pode ver a criatura humana a não ser em sua posição diante da sociedade e diante dos problemas sociais de sua época, isto é, só pode vê-la como ser político.

Se essa superacentuação do fator político — de que não temos culpa, cabendo a culpa à desarmonia das condições sociais de hoje (que transforma em política tôda manifestação de vida) — levar de certo modo a uma desfiguração da imagem ideal do homem, essa imagem, contudo, terá a vantagem de corresponder à realidade.

Para nós, na qualidade de marxistas revolucionários, a missão não se pode esgotar no fato de imitar, sem crítica, a realidade, e conceber o teatro tão-sòmente como "espelho do seu tempo". É tampouco essa a sua missão, como o é a de superar tal estado apenas com meios teatrais, eliminar a desarmonia pelo disfarce, apresentar o homem como fenômeno de grandeza superior numa época que na realidade o desfigura socialmente; numa palavra: agir idealmente.

A missão do teatro revolucionário consiste em tomar como ponto de partida a realidade, e elevar a discrepância social a elemento da acusação, da subversão e da nova ordem.

2. *O significado da técnica.*

Do que se disse até agora, resultou claramente que para mim a técnica nunca foi um objetivo em si mesma. Os meios que eu tinha empregado e ainda estava prestes a empregar, não deveriam servir ao enriquecimento técnico do aparelhamento cênico, e sim à elevação do cênico ao histórico.

Essa elevação, inseparàvelmente unida à aplicação da dialética marxista no teatro, não foi realizada pela dramaturgia. Os meus meios técnicos tinham-se desenvolvido, para compensar a falta da produção dramática.

Ora, tem-se tentado freqüentemente combater êsse ponto com a objeção de que tôda verdadeira arte eleva o particular ao típico, ao histórico. Os nossos opositores nunca vêem que o tipo não apresenta nenhum valor eterno, e sim que tôda arte, na melhor das hipóteses, atrai os fatos para o histórico *de sua própria época*. A época do classicismo via o seu "plano eterno" na grande personalidade. Uma época de esteticismo o veria na elevação ao belo; uma época moral, no ético; uma época de idealismo, no elevado. Todos êsses valôres são eternos para os seus tempos, e foi a arte que formulou, com validez geral, êsses valôres. Êsses valôres, para a nossa geração, estão superados, mortos. Quais são as fôrças fatídicas de nossa época? Que foi que esta geração reconheceu como seu fado, ao qual se curva para afundar, e que ela precisa abater, se quiser viver?

A economia e a política são o nosso destino, e como resultado de ambas a sociedade, o social. E é sòmente quando reconhecemos êsses três fatôres, por consentimento, pela luta contra êles, que estabelecemos ligação entre a nossa vida e o "histórico" do século vinte.

Logo, quando apresento a elevação das cenas particulares ao histórico como idéia fundamental de tôda ação cênica, não se pode entender outra coisa senão a elevação ao político, ao econômico e ao social. É por êles que unimos o palco à nossa vida.

Quem à arte do nosso tempo apresenta outras exigências, faz, consciente ou inconscientemente, que se verifique o desvio ou o entorpecimento de nossas energias. Não podemos deixar que irrompam na cena impulsos ideais, éticos ou morais, quando as suas molas verdadeiras são políticas, econômicas e sociais.

Quem não quer ou não pode reconhecer isso, não vê a realidade. E igualmente não pode o teatro dar vazão a outros impulsos, se pretende ser realmente o teatro atual e representativo da nossa geração.

Não se deve a qualquer acaso o fato de uma tecnicalização do palco ocorrer em uma época cujas criações técnicas sobrepujam de muito as demais realizações. E não é também obra do acaso o fato de essa tecnicalização ter recebido impulso de um lado que se encontra em antagonismo com a ordem social. As revoluções mentais e sociais sempre estiveram estreitamente ligadas a revoluções técnicas. E a própria mudança de função do palco não teria sido imaginável sem uma nova configuração técnica do aparelhamento cênico. Parece-me como se na realidade aí se recuperasse algo que já estava atrasado havia muito. Com exceção do disco giratório e da luz elétrica, o palco, no comêço do século vinte, estava ainda na mesma condição em que o deixara Shakespeare: um recinto quadrangular, uma câmara ótica, pela qual o espectador ousava lançar o conhecido "olhar proibido" por um mundo estranho. Essa distância inevitável entre palco e sala de espectadores deu o seu cunho, por três séculos, ao drama internacional, que, aliás, não passava de um "como que drama". O teatro, por três séculos, viveu da impressão de que no recinto não havia um espectador sequer. Os próprios trabalhos que foram revolucionários para a sua época curvaram-se, tiveram de curvar-se, perante tal imposição! Por quê? Porque o teatro, como instituição, como aparelho, como casa, nunca se encontrou até o ano de 1917 em poder da classe oprimida e porque esta jamais tinha estado em condições de libertar o teatro, não apenas mentalmente, senão também estruturalmente, coisa que foi empreendida imediatamente e com grande energia pelos diretores artísticos revolucionários da Rússia. Tive necessàriamente, na minha conquista do teatro, de seguir caminhos semelhantes, os quais, em nossas condições, não conduziram à elevação do teatro — pelo menos até hoje — nem tampouco à transformação da arquitetura do teatro, mas sim a uma radical reforma do aparelhamento cênico, o que equivaleu no seu todo quase a uma eliminação da antiga forma de caixa.

Até a *Tormenta sôbre a terra de Deus* lutei, nutrido por diferentes fontes, para retirar do teatro proletário essa forma burguesa de palco, substituindo-a por outra que atraísse o espectador não mais como conceito apenas concebido, e sim como fôrça viva. A essa tendência, naturalmente política em sua origem, se subordinam todos os meios técnicos. E se hoje êsses meios são ainda incompletos, forçados, superacentuados, a razão está em sua oposição a um teatro que não os previu.

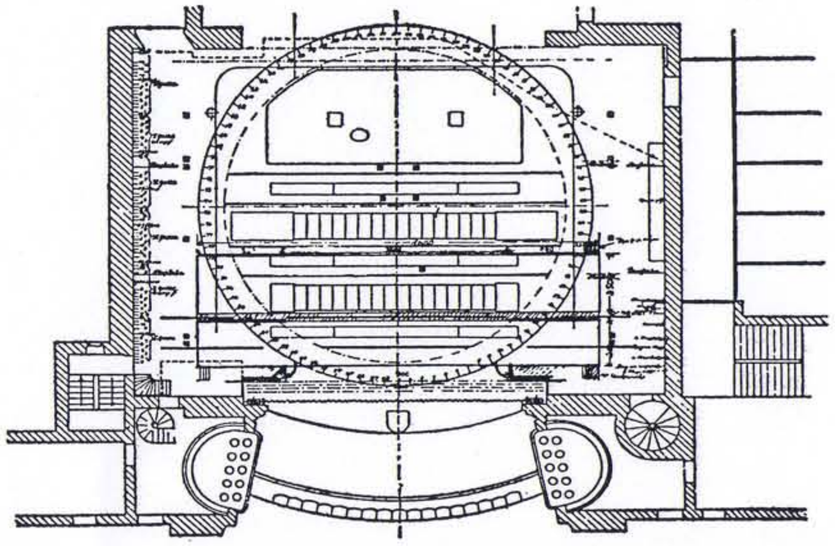
A Casa do Teatro de Piscator

A casa da Bülowplatz que, no entanto, ao lado dos teatros de Estado, proporciona o mais moderno aparelhamento cênico de Berlim, satisfizera mal às exigências impostas a um teatro pelo nôvo princípio dramatológico, com a sua ampliação do material tanto no espaço como no tempo. Lá eu já mandara introduzir essenciais aperfeiçoamentos das máquinas; assim, armaram-se dispositivos para projeção e filmes, além de três aparelhos que, graças a uma distância focal especialmente grande, podiam projetar imagens sôbre o gigantesco horizonte abobadado. Mas continuavam desfavoráveis as condições na casa da Nollendorfplatz, pequena em suas dimensões, embora dotada de boa acústica. Faltavam o horizonte abobadado e os necessários espaços de reserva para os nossos trabalhos técnicos. Muito se fêz com os encaixes em posição relativamente alta. Assim, depois de construída uma nova cabine cinematográfica atrás da cena, pudemos trabalhar simultâneamente com 4 projetores. Mas foi sòmente com o trabalho em cada nova peça que percebemos quanta coisa faltava ainda, quantos obstáculos havia ainda, decorrentes da arquitetura da casa.

Por Causa de Dificuldades Técnicas...

de Otto Richter, cenarista e contra-regra

Sôbre êste tema já se travou muita luta. Para todos os casos possíveis e impossíveis, era preciso levar em conta as dificuldades técnicas. Mas quais eram, realmente, essas dificuldades? Não se pode deixar de saber que, com as nossas montagens,



Planta do palco do Teatro da Nollendorfplatz

seguimos outra direção e percorremos outros caminhos diferentes dos usados até agora no teatro. Cabe declarar, outrossim, que essa arte de montagem está ligada a uma técnica cênica totalmente diversa. O nosso princípio consiste em aproveitar, no teatro, tôdas as distantes conquistas técnicas do palco. Não se trata mais de um cenário decorativo, e sim de um cenário construtivo.

Construção objetiva.

Essas construções objetivas são, aliás, em primeiro lugar, construções experimentais. Visto que o material consiste principalmente em ferro, madeira e pano, é evidente que essa execução construtiva das necessárias construções é uma questão que se afasta inteiramente do antigo sistema. Por exemplo: em nossa montagem de *Ôba, Estamos Vivendo!* a construção do palco consiste numa armação de ferro: tubo de três polegadas, 11 metros de largura, 8 metros de altura, e 3 metros de profundidade. Pêso: cêrca de 4.000 quilos. É claro que não se pode desmontar nem reformar uma construção de tal porte no prazo

de alguns minutos, apesar de ela se mover sôbre trilhos e repousar sôbre o disco giratório.

Já nos ensaios da peça seguinte *Rasputine,* que se desenrola igualmente na armação de ferro de uma semi-esfera, erguida diàriamente para os ensaios, vimo-nos em face de dificuldades aparentemente insuperáveis para os estranhos. Por meio de hábeis manobras e exercícios com o pessoal especializado na desmontagem e na montagem, foi possível levar para o palco posterior as duas construções de um quarto de esfera, com 15 metros de largura, 7,50 metros de altura, 6 metros de profundidade, e um pêso aproximado de 1.000 quilos. Para levar ao palco a construção necessária ao ensaio no dia seguinte, foi preciso realizar o seguinte trabalho:

Terminada a representação de *Ôba, Estamos Vivendo!,* 16 homens trabalharam durante três horas, para levarem ao palco as duas construções de ferro em formato de semi-esfera e a armação cênica de *Ôba, Estamos Vivendo!* para o palco posterior. No dia seguinte, outra turma, igual, trabalhou na montagem da semi-esfera com as plataformas, etc. para o ensaio. Pelas quatro horas terminaria o ensaio, sendo precisos 24 homens para limpar o palco e preparar o espetáculo da noite. Essa manobra foi realizada todos os dias, durante três semanas. Os trabalhos exigidos pela cúpula só podiam ser realizados de noite no palco. Não era possível ter a semi-esfera pronta para o ensaio, e não se podia experimentar o filme, a iluminação e a mudança de cenário, enquanto permanecesse no palco o cenário de *Ôba, Estamos Vivendo!* A questão do espaço desempenhava um papel importante, e muitas vêzes nos vimos na presença de dificuldades quase insuperáveis; tratava-se de experiências que, uma vez iniciadas, tinham de ser completadas. A terceira montagem foi a da peça *As Aventuras do Bravo Soldado Schwejk.* Como inovação: faixas correntes, sôbre as quais entravam as partes de decoração, que desempenhavam, na ação de ator, um papel de valor. Cada uma das faixas tinha 2,70 metros de largura, 17 metros de comprimento, 40 centímetros de altura. Pesando cêrca de 5.000 quilos, eram transportáveis e estavam munidas de rodas. As duas faixas, montadas no depósito posterior, eram levadas ao palco para os necessários ensaios, e depois reconduzidas ao seu lugar. Imagine-se: o palco para a peça *Rasputine* estava ocupado até o último cantinho. Além do que, a semi-esfera, e para *Schwejk,* além disso, duas faixas correntes de 5x17 metros de superfície. A manobra de *Rasputine* começou de nôvo, mas já não era mais possível limitar o tempo a horas, sendo organizadas três turmas. — Depois do *Rasputine,* a semi-esfera foi desmontada com exceção de um quarto, as faixas levadas ao palco mediante o uso de roldanas, giradas com o disco giratório, e colocadas, então, no lugar certo. Ligaram-se, depois, os motores, para se poder no dia seguinte ensaiar. De tarde, estariam lá todos os homens disponíveis para limpar o palco e preparar o espetáculo noturno.

O transporte da primeira faixa durou duas horas, com o trabalho de 16 homens. Com o tempo, o transporte se reduziu a 45 minutos.

Como se depreende dessa descrição, tratava-se realmente de dificuldades técnicas, contra as quais era preciso lutar e que, acima de tudo, causavam enormes despesas à emprêsa. Segundo cálculos e determinações exatos, foram gastos 6.491 M. para a montagem e a desmontagem da esfera de *Rasputine* destinada aos ensaios durante a temporada de *Ôba, Estamos Vivendo!* Nos ensaios para *Schwejk,* repetiu-se a mesma coisa. A montagem e a desmontagem de *Rasputine,* com os necessários preparativos para o ensaio de *Schwejk,* custaram 4.464 M.; nessa importância não estão incluídos os pagamentos de decorações tanto para os ensaios noturnos como para os de decoração e iluminação. Vê-se dêsses números que enormes quantias se despendem em virtude de falta de espaço, espaços não suficientemente amplos para preparativos e trabalho e situação imprópria do depósito e do local de serviço. Como é possível eliminar tais dificuldades? Visto que a questão do espaço desempenha um dos papéis mais importantes para as nossas montagens, cabe-nos dizer francamente que com as atuais disponibilidades, seja de palco, de depósito, de oficina, seja de espaço de trabalho, é impossível criar um serviço de acôrdo com o nosso padrão, um serviço livre de obstáculos e de atritos. Não precisamos de um palco com todos os dispositivos possíveis e impossíveis; o nosso ideal seria uma grande sala de montagem com numerosas pontes móveis, elevadores, guindastes, guinchos e motores, grandes depósitos laterais, retropalcos, palcos deslizáveis, onde, com uma pressão de alavanca, é possível em pouco tempo levar para

o palco milhares de quilos, sem fôrça humana e sem prejuízo para os ensaios ou outros trabalhos. Que valioso tempo, quanto dinheiro, quanta fôrça humana e quanto trabalho noturno esgotante não se houvera poupado, se, por exemplo, se tivesse podido, em poucos minutos, remover para o depósito lateral tôda a armação de ferro de *Ôba, Estamos Vivendo!* com o emprêgo de fôrça eletromotorizada, ou então levar, em pouco tempo, para o palco a esfera de *Rasputine* com o disco giratório! E que maravilha teria sido se, noutro depósito lateral, se armassem as faixas correntes para *Schwejk,* a fim de, no momento indicado, levá-las ao palco! Em vez de um grande e cômodo elevador, capaz de transportar alguns milhares de quilos, foi preciso usar, para pesos de até 30 quintais, uma pequena e estreita escada. Para todo palco elevado deveria haver à disposição um elevador de maior capacidade. As oficinas deveriam estar encostadas aos recintos de serviço, possibilitando assim um trabalho real, além do que deveriam estar munidas de tôdas as máquinas imagináveis; é tão multilateral o serviço técnico de palco que êle deveria poder contar com as melhores máquinas. De que serve uma marcenaria, se sòmente posso fazer partes de até 2 metros de largura, ou uma serralharia dentro da qual não cabe uma barra de ferro de 4 metros de comprimento? Eis aí erros indesculpáveis que não devem ser repetidos hoje numa construção ou numa reforma. Eis aí dificuldades verdadeiramente técnicas. Construa-se — em vez de uma esplêndida e luxuriosa casa de espetáculos feita de ferro, concreto, vidro e outras preciosidades — um local de serviço e um palco que satisfaçam às atuais exigências da moderna arte de encenação, e se poupará muito dinheiro e um precioso tempo; e, acima de tudo, não haverá mais dificuldades técnicas.

Mas também na sala de espectadores surgiam problemas da mesma importância, tanto ideológica como materialmente. Para uma representação não deixa de ter valor a maneira pela qual os espectadores se agrupam: se o recinto divide o público por ordens e camarotes, ou se, pela sua distribuição, é envolvido por uma unidade (já tínhamos passado por isso na *Grande Casa de Espetáculos*). Era preciso superar a arquitetura de teatro da côrte da casa da Nollendorfplatz. Pesava mais o problema material da platéia. Quer dizer: os 1.100 lugares tinham de cobrir uma despesa calculada por nós entre 3.000 e 3.500 M. por noite (o fato de nos havermos enganado se deveu em parte às condições da casa, como patenteia o relato do nosso cenarista e contra-regra. Normalmente, não se pode contar com uma casa permanentemente vendida. Tínhamos de ceder de 200 a 300 lugares por noite às secções especiais. Assim nasceram os "preços aristocráticos do teatro comunista", que tanto indignaram certa imprensa. Foi a capacidade da casa que determinou a nossa política de preços.

O Escritório Dramatológico e o Coletivo Dramatológico

Em face do grande valor que a dramatologia tinha para o nosso teatro, era decisiva a escolha dos dramatólogos. Depois de muita hesitação e inúmeras discussões pessoais, decidi-me pelo editor do *forum,* Wilhelm Herzog, defendido igualmente pelo diretor administrativo Otto Katz. Entre nós, a tarefa do dramatólogo não consistia apenas, como nos demais teatros, na compilação do programa, propostas de distribuição, busca de peças e eliminação de trechos supérfluos do texto. O que se tinha forçosamente de exigir de um dramatólogo, em nossa especialíssima situação, era uma verdadeira colaboração artística comigo ou com o escritor que era o autor do trabalho. O nosso dramatólogo, partindo da nossa atitude política, devia ser capaz de refundir uma peça e de, em estreita ligação com os meus propósitos de direção artística, desenvolvê-la cênicamente e renová-la no texto.

Apesar de perfeitamente informado do passado literário e político de Herzog — pertencia êle àquela geração de literatos burgueses cujo partido se exprimiu contra a ordem imperante, na proclamação de um puro intelectualismo — reduziu-me o seu plano de escrever uma revista política, com a qual eu pretendia até inaugurar o teatro.

Como já disse noutros trechos, nada resultou daquilo. Mas também nada resultou de Herzog como dramatólogo. Demonstrou-se êle, antes da abertura do teatro, tão deficiente, que convidei para o cargo o meu velho colaborador e companheiro de

luta do tempo da "Revista Vermelha", Gasbarra. Alguns meses depois, quando o trabalho se tornou demasiadamente extenso, recebemos o auxílio de Leo Lania.

Mas não me satisfez apenas a organização de um escritório dramatológico. A minha concepção pedia que todos os trabalhos fôssem levados a efeito em conjunto com outros. Sempre me esforcei para dar uma forma organizada a essa concepção. A coletividade acha-se estabelecida na própria essência do teatro. Nenhuma outra forma de arte, salvo a arquitetura e a música orquestral, se volta tanto como o teatro para a existência de uma sociedade imbuída das mesmas idéias.

No teatro popular já se havia formado o cerne de uma futura coletividade, que poderia tornar-se ponto de cristalização de uma maior entidade autônoma, imaginada por mim como coletividade dramatológica. No *Berliner Börsen-Courier* escrevi:

Trabalho Coletivo Produtivo

Diz uma frase, cuja legitimidade ainda é mal provada: quanto mais atinge alguém uma maior independência, tanto mais se torna dependente de fôrças que, em posição subordinada, êle não precisaria tomar em consideração; em vez de a um amo, tem de servir a uma multiplicidade anônima de fôrças. Tal evolução, segundo uma convição geral, deve ser incessante no serviço do teatro, e assim o diretor artístico, resolvido a seguir o seu próprio caminho, não agradável ao diretor geral nem ao intendente, é obrigado a ouvir a todo instante que, se devesse agir em posição de responsabilidade, reconheceria que as suas propostas são inexeqüíveis e que os compromissos — consideração ao público, consideração à Emprêsa — constituem os fundamentos da existência do teatro. Devo confessar que hoje, que sou diretor independente, essa argumentação me é quase tão incompreensível como antes. Pelo contrário: todos os dias, reconheço as grandes possibilidades que essa independência me proporciona, não no sentido de uma libertação voluntária de tôdas as influências, de todos os estímulos e exigências, senão no sentido de uma organização de finalidade clara do teatro, em que são atraídas tôdas as fôrças valiosas segundo pontos de vista objetivos e ideais. A coletividade dramatológica, a infiltração dos princípios de nossa filosofia em todo o aparelhamento, tudo isso forma uma sociedade que possibilita o mais seguro e puro autocontrôle, elimina acasos e faz do diretor uma parte do todo, como faz do diretor artístico, dos atôres, do autor e do dramaturgo.

Um teatro môço que deva impor-se, um aparelhamento que deva exercitar-se exige naturalmente as fôrças de todos os colaboradores muito mais do que um teatro que, no curso do tempo, pôde desenvolver a sua própria e adequada organização. No entanto, êsse princípio de trabalho coletivo já prova hoje as suas grandes vantagens, para o alívio mental e físico do diretor artístico e do diretor geral. Assim como, numa máquina bem construída, as rodas se entrosam uma na outra, assim também nasce de um teatro erguido sôbre o nosso princípio um modo de direção coletiva: o estilo da montagem transforma-se sempre de maneira compreensível por si e simples, o iluminador, o dramatólogo, o construtor do palco conhecem os últimos propósitos da direção artística, e podem, assim, apoiá-la com muito maior facilidade e em medida muito mais ampla do que até agora foi possível no teatro. Ao diretor artístico cabem, em primeiro lugar, as tarefas de organizar devidamente o seu aparelhamento, e colocar no lugar certo os seus colaboradores. Contra o princípio ditatorial da emprêsa Teatral comum, que agrilhoa o diretor tanto quanto os seus subordinados, o princípio de uma sociedade democrática a serviço de uma idéia patenteia a todo instante a sua produtividade, o seu valor humano e artístico.

Infelizmente, o trabalho da coletividade não correspondeu à minha expectativa e nem às exigências do nosso teatro. A sua fundação foi assinalada por desentendimentos e coisas desagradáveis. Além dos dois colaboradores já mencionados, tínhamos conversado com Balász, Johannes R. Becher, Brecht, Döblin, Herzog, Lania, Walter Mehring, Mühsam, Toller e Tucholsky. Irrefletidamente, Gasbarra, numa notícia de imprensa, relativa ao fato, designara-se como "chefe". É claro que pretendera dizer a chefia organizadora, mas foi necessária tôda a diplomacia de Otto Katz para acalmar as indignações. Herzog, o mais zangado, declarou que não trabalhava debaixo da chefia de ninguém. Brecht, já hóspede permanente em Nollendorfplatz, que observava atentamente todos os nossos preparativos, andava de um lado a outro, atrás do palco, gritando: "O meu nome é uma marca, e quem usa essa marca deve pagar por ela!"

Não me lembro se — depois da assembléia de fundação, em que Erich Mühsam, velho anarquista e companheiro de luta de Wedekind, leu um artigo de sua autoria que descia aos últimos pormenores — se chegou a uma sessão regular de trabalho. Mas os diferentes membros da coletividade enviaram, no curso da temporada, valiosas sugestões, e muitos dêles, com abnegação e sacrifício, participaram de nossa faina. Foi uma experiência que pertenceu necessàriamente ao primeiro ano do Teatro de Piscator, e que eu esperava repetir com maior êxito. Não obstante, alguns autores teatrais se aproveitaram até certo ponto das sugestões e propostas da coletividade, trabalhando em seus quartos, sossegados, atacando, desenvolvendo e transformando por iniciativa própria temas e problemas que tinham sido apresentados no trabalho coletivo. Assim, por exemplo, escreveu Erich Mühsam o seu *Judas,* com base nessas sugestões; Walter Mehring escreveu o *Comerciante de Berlim* (com o qual, mais tarde, se inauguraria o segundo Teatro de Piscator em Nollendorfplatz); Lania escreveu sua peça *Conjuntura;* Döblin compôs um drama sôbre o moderno matrimônio e suas dificuldades, que êle, na qualidade de médico, conhecia muito bem.

O ESTÚDIO

Muito mais agradável foi o trabalho do estúdio (laboratório), outra coletividade em nosso teatro, sobretudo pelo fato de haver sido realizado por fôrças jovens e entusiastas.

O plano da criação de um estúdio no Teatro de Piscator originou-se do conhecimento de que o estilo de um nôvo teatro só pode ser conseqüência de um processo, de que devem participar autor, ator, técnico de cena e músico. Êsse vínculo íntimo, o crescimento orgânico, em conjunto, de tôdas as partes do teatro, pode realmente ser preparado em teoria, mas só se concretiza no trabalho prático. A normal organização do teatro, os deveres que — uma vez introduzido na corrente do efeito social — êle tem de cumprir, deixam pouco espaço e pouco tempo à auto-explicação, à experimentação. O estúdio adquire a missão de um laboratório, em que os componentes do teatro e tôdas as fôrças correlatas podem provar-se pràticamente em novas tarefas, aprender a ver o campo do teatro sob todos os pontos, estimulando-se e completando-se mùtuamente. A tarefa do estúdio não será apenas a de ajudar na penetração de um drama qualquer casual, será também a da permanente aplicação e do contrôle dos princípios de nosso teatro no domínio de tarefas concretas.

No estúdio, os atôres libertam-se da forma frouxa de uma simples relação de contrato; constituem uma coletividade, à qual, com iguais direitos e deveres, pertencem também o autor, o músico, o diretor artístico, o técnico cinematográfico, e êsse grupo escolhe a peça por representar, concorda, em discussões amigáveis, sôbre a tendência da encenação, elege o respectivo diretor artístico, determina outrossim a distribuição dos papéis e parte então para o trabalho, cujo resultado final — o espetáculo — não é mais importante do que o próprio trabalho preparativo de semanas, durante as quais, em discussões teóricas e, com base na experimentação com o material da peça, no ator, no aparelhamento técnico, consegue estruturar-se uma vontade sólida e unitária.

No estúdio o autor consegue uma relação mais estreita com o palco em si, vê fraquezas e vantagens de sua peça, pelo fato de confrontá-la com a realidade da representação. O diretor artístico reconhece até que ponto os seus propósitos se deixam dominar cênicamente, o ator libertar-se e é atraído para a experiência. Enquanto na organização teatral costumeira a encenação de uma peça se condiciona essencialmente ao prazo em que deve estar concluída, enquanto aí, por conseguinte, é preciso trabalhar de certo modo desde o comêço "a limpo", no estúdio a peça pode ser, quase sem limite de tempo, subordinada à transformação e renovação. As peças que no estúdio chegam à representação são escolhidas segundo determinados pontos de vista. Em parte são trabalhos cujo conteúdo dramático deve ser provado antes. No problema, na formação ou na expressão, o drama ou a comédia revelam-se um trabalho essencial, mas falta-lhes ainda a maturidade e coesão, que cabem a uma representação no programa noturno. Nesse caso, o estúdio dá ao autor a oportunidade de um exame fundamental e correspondente reelaboração do seu trabalho. Se nesse caso o pêso está na experiência literária, noutro caso o que importa é auxiliar o autor dramático, ligado mentalmente ao nosso teatro e à nossa concepção, a atingir uma clareza íntima e uma autocompreensão, mostrar-lhe numa peça falsa em seu princípio o caminho que êle deve percorrer de acôrdo com a sua própria determinação e que talvez precisamente nesse trabalho tenha perdido. Aí o estúdio fecundará a criação do autor e a colocará no sentido certo, enquanto, por outro lado, noutro caso, se escolhe uma obra rígida e fechada que proporciona especiais possibilidades de prova a um jovem ator e oferece um nôvo estilo de representação.

Logo, também a liberdade do estúdio constitui uma condição prévia essencial do seu efeito imperturbado. Não trabalha êle sob a chefia direta da direção do palco e sim em comunhão mental com ela. Será, conscientemente, um campo de discussão, uma arena preparatória. A essa tarefa servem também cursos ministrados aos componentes do estúdio, e conferências que tratam de todos os problemas essenciais políticos e mentais do presente, mas ao mesmo tempo aulas de locução, estudo de papéis, e exercícios ginásticos. O plano de estudo agrupa-se em sua matéria em tôrno de cada peça que deve ser representada.

ATA DA ASSEMBLÉIA DE FUNDAÇÃO DO ESTÚDIO

Em 16 de outubro de 1927

A assembléia, a que estiveram presentes os componentes firmemente empenhados, foi aberta por Piscator com alguns esclarecimentos sôbre a finalidade e a missão do Estúdio. Os membros devem ser conduzidos, de uma forma sôlta que os une ao teatro pelos contratos, a uma solidariedade mental que serve sem repouso ao teatro e à idéia do teatro. Como não é possível conseguir essa solidariedade da noite para o dia, deve haver um trabalho preparatório, que é, para todos, o estúdio. O objetivo do estúdio é, portanto, criar um teatro completo que, como instrumento dócil, dê expressão à concepção do mundo. E, sendo essa concepção uma coisa ativa, os atôres do nosso teatro devem ser educados como criaturas ativas. Além disso, ao estúdio cabem outras tarefas:

1. O ensino de todo o conjunto.
2. O ensino do indivíduo.
3. A experiência dramática.
4. A experiência literária.
5. A experiência política.
6. A propaganda política.

Para chegar quanto antes a um trabalho prático, a direção propõe a formação de 3 grupos, divisão essa que não significa nenhuma valorização do membro individual, mas que possibilita a repartição do trabalho. Os agrupamentos novos podem ser realizados em qualquer momento. A crítica dos trabalhos realizados pelas classes é exercida pelo conjunto. Propõe-se como primeiro trabalho prático para a classe 1 o preparativo da encenação de *Patifes* de Sinclair e *Nostalgia* de Jung. A classe 2 refunde a história; a classe 3 ocupa-se, com Piscator, do preparativo do manifesto de anistia e de um manifesto Max-Hölz.

A segunda tarefa do estúdio consiste em organizar de tal modo os exercícios diários e o ensino da elocução, que todos os membros possam dêles participar.

A fim de tornar mais conhecidos dos membros a idéia política e o material literário de nosso teatro, proferem-se palestras literárias e políticas, para as quais devem ser atraídos os componentes da coletividade dramatológica e até os simpatizantes.

Em tôdas as classes, mas especialmente na classe 3, será introduzido um estudo dos papéis segundo nova maneira experimental.

O estúdio, com os seus próprios meios e pela ligação com os editôres, cria uma biblioteca em que devem encontrar-se sobretudo obras referentes às peças do programa.

As diversas classes elegem uma chefia composta de 3 membros e, para os respectivos trabalhos, comissões especiais em que figuram um diretor artístico, um ator, um dramatólogo, etc. A ligação dos grupos entre si se faz por intercâmbio dos diferentes membros.

A classe 3 é um estúdio voltado inteiramente para a formação dos jovens atôres. Divide-se em escola e produção. Para a escola a direção propõe as seguintes matérias: estudo de papéis e de conjunto, estilística, línguas estrangeiras, dramatologia e história do teatro, cenografia e ciência dos costumes, cinema, além do que, a ginástica obrigatória e o estudo da língua alemã. O plano de ensino agrupa-se temàticamente em tôrno de cada peça que deve ser representada. Os espetáculos serão, em tôdas as suas partes, preparados pelos próprios componentes do estúdio de ensino, bem como o serão os trabalhos técnicos. O teatro fornece os mestres para a 3.ª classe. Os membros da terceira classe tratarão imediatamente de elaborar um plano de trabalho semanal ordenado no tempo e de arranjar, com a direção, os mestres para as diferentes matérias. Na terceira classe, segundo a possibilidade, poderão ser aceitos estudantes que se aproximem de nós pela sua tendência artística e política. As três classes e o grupo de direção artística e dramatologia elegerá um supervisor comum que imediatamente distribua o trabalho prático e os recintos de trabalho.

XVI

O Encontro com o Tempo

ÔBA, ESTAMOS VIVENDO!

3 DE SETEMBRO ATÉ 7 DE NOVEMBRO DE 1927

NA ESCOLHA da peça de abertura não confiamos em qualquer trabalho já pronto. Quisemos, como sempre fôra exigido de nós, começar com uma peça nascida em estreito trabalho coletivo com o teatro do nosso círculo de idéias, a peça *Em tôrno do procurador da República*. Pelo assunto, ela teria sido de grande valor programático, uma espécie de grande revista política. Abrangia todo o período da Revolução, cujas fôrças de impulsão seriam postas a descoberto numa personagem pollticamente interessante. Com êsse assunto tínhamos a possibilidade de analisar a essência da revolução de novembro, de mostrar

todos os fatôres do seu aparecimento e do seu declínio, em resumo, de desenvolver com a revista problemas interessantes do ponto de vista histórico e de significação sempre forte e atual em sua influência. Dessa peça, de cujo texto incumbimos Herzog, e que pagamos règiamente de antemão, apareceram as primeiras cenas em julho, no preciso momento em que eu me achava em viagem. Fiquei imensamente decepcionado. Não continham nada do que fôra discutido em comum; não passavam de uma reprodução, sem vida, sem dramaticidade, sêca, de documentos históricos. Teria dado na mesma colocar lado a lado *Avante* e uma *Bandeira Vermelha* e proceder no palco à dramatização. (Havia instruções cênicas de Herzog, como, por exemplo, "Segue-se, então, uma bacanal" ou "Cruzam-se no ar gracejos".) O malôgro de Herzog e o reduzido tempo ainda à nossa disponibilidade obrigaram-nos, por fim, a rejeitar êsse trabalho para peça de abertura e escolher outra.

O objetivo originàriamente fixado para a revista foi aproximadamente atingido com um plano que Toller me dera na primavera, e cuja idéia fundamental era o choque entre um revolucionário, que havia passado oito anos num hospício, e o mundo de 1927.

Também essa idéia proporcionava a possibilidade para o esbôço social e político de tôda uma época. Mas como sempre sucedia com Toller, o elemento documental e o elemento poético-lírico se interpenetravam. Todos os nossos esforços, no curso ulterior do trabalho, se orientaram no sentido de dar à peça a base realista. Nada se pode provar contra a ordem burguesa do mundo quando as provas não se harmonizam; e elas não se harmonizam quando o tom é dado pelo sentimento. Na primeira leitura, em junho de 1927, em minha velha casa da Oranienstrasse, o vulto do "herói", Karl Thomas, foi vivamente atacado, acusado de passividade e obscuridade no caráter.

Toller carregou essa figura de todos os seus próprios sentimentos, que oscilavam intranqüilos, como em qualquer artista, e especialmente num artista que tanto vira e tanto sofrera como Toller. Coisa naturalíssima.

Ora, o drama exige seguramente os dois elementos, o documental e o emocional, o lírico. Mas para nós, para a finalidade do nosso teatro, também o sentimento deve ser claramente ordenado e visível de todos os lados; deve ser, como sob uma redoma, tornado consciente ao espectador. Também os sentimentos nos servem para demonstração da nossa concepção do mundo. Não podemos conceder-lhes nenhuma posição absoluta.

Essa exigência, que em mim correspondia a uma atitude política, foi, por outros lados, apresentada de outros pontos de vista. O autor filosófico-pedagógico nada mais reflete, em seu trabalho, do que a si próprio. Foram-se os tempos da arte subjetiva. Sòmente uma relação impessoal, objetiva, entre o autor e as suas personagens permite a evidenciação de sua estrutura mental, do seu valor, do seu significado.

Uma análise do herói tolleriano tinha de, forçosamente, levar ao final que representamos (mais tarde, Toller não quis aceitar êsse final). Mas ainda hoje, pela disposição da peça, não vejo outro possível. Sòmente após longos debates e inúmeras propostas foi que se chegou a uma decisão. O herói da peça tolleriana, Karl Thomas, revolucionário de pós-guerra, uma vez sufocada a revolução, é condenado à morte. Pouco antes da execução, em 1919, é perdoado (junto com seu amigo Kilmann, igualmente condenado à morte). Karl Thomas perde a razão, desaparece por oito anos num hospício e reaparece em 1927, num mundo inteiramente transformado. Kilmann entendeu-se com o nôvo Estado e tornou-se Ministro. Uma sua amiga de outros tempos, transformada em agitadora política, acolhe por algum tempo o reaparecido, sustenta-o, mas acaba por atirá-lo à rua. Karl Thomas faz-se criado. Em seu desespêro diante daquela época, planeja matar Kilmann, que passou a ser um reacionário. Precede-o um estudante radical da direita, mas Karl Thomas, suspeito, é prêso e conduzido de volta ao hospício. Karl Thomas enforca-se no momento em que fica provada a sua inocência...

OS TRÊS FINAIS DE "ÔBA"

Detenção	*Fuga*	*Detenção*
Distrito Policial	Regresso voluntário à prisão	Distrito Policial Hospício
Transferência para o hospício	Das máscaras contra gás, passagem, pelo filme, para o peito do oficial, crisol, imagens de guerra, em movimento retrógrado.	Prisão (Conversação por batidas)
Cena de Lydin até: passagem das massas	Em vez da máscara de Kilmann, o monumento de Kilmann. Durante a risada de Thomas e as últimas palavras surge no filme um gigantesco canhão que se levanta sôbre o público	Thomas enforca-se.

Sôbre o pessimismo dêsse final que mais tarde nos foi censurado pelo lado radical e também pelo lado burguês, pode dizer-se o seguinte:

Thomas é tudo menos um proletário com consciência de classe. Não consegue ligar-se nem ao mundo da burguesia nem ao mundo do proletariado. A tese não apresenta o caminho de um elemento oscilante da revolução. Dêsse ponto de vista, seria realmente falso o suicídio. Thomas é na realidade um tipo anarquista sentimental, que desmorona de maneira lógica. É uma prova pelo contrário. O que nêle se demonstra é a insensatez da ordem mundial burguesa.

Dois meses depois da estréia, três jovens proletários cometeram suicídio em Lichtenberg, por desesperarem do movimento. Seguramente não agiram sob a influência da peça, mas deviam possuir característicos ligados em sua essência ao Thomas de Toller. Compreendo muito bem que os moços, num período de pequeno trabalho, insôsso e sem vida, tombem diante do contraste entre a sua vontade e a sua ação.

Foi conscientemente que, na distribuição do papel principal, cometi o "êrro" de, mediante Alexander Granach, convertê-lo num tipo proletário. Fugi ao "herói" de Toller, que reaparece sempre em cada uma de suas peças; mas ao mesmo tempo, quis mostrar que essa atitude mental pequeno-burguesa não é absolutamente privilégio dos "intelectuais". A linguagem de Toller constituiu um pesado encargo para o material que eu pretendia analisar sensata, clara e distintamente na peça. Os seus anos de evolução estavam no período do expressionismo. Sei como é difícil livrar-se disso. Além do mais, nada estava mais distante de mim do que a renúncia a uma condensação oral. Todavia, não era possível que a formulação se transformasse em auto-objetivo. A formulação deve ser sempre funcional, deve conduzir para a frente a ação dramática, deve erguer a tensão mental, não pode repousar em si e refletir-se.

Durante dias, discutiu-se em tôrno de um trecho. Toller não saía de minha casa. Instalado à minha escrivaninha, enchia, com incrível rapidez, fôlha após fôlha com a sua enorme letra, para imediatamente lançar as fôlhas ao cêsto de papéis. Ao mesmo tempo acendia sem parar os meus charutos mais caros para, depois de algumas tragadas, esmagá-los no cinzeiro.

Em 1.º de agôsto, iniciaram-se os ensaios. Mas a peça continuava ainda longe de representar o que eu tinha de exigir do primeiro trabalho do programa.

Simultâneamente ao trabalho dramatológico, era preciso levar a efeito o trabalho relativo ao caderno de direção. Na peça, mediante a escolha e o agrupamento dos cenários, Toller já havia indicado a secção, o corte social. Foi necessário, assim, erguer um palco que precisasse e tornasse visível essa secção, um palco munido de andares com numerosos e diferentes lugares de representação, sobrepostos e lado a lado, que figurasse sensatamente a ordem social. No projeto, essa estrutura devia apresentar-se ao espectador como uma só gigantesca tela de cinema, sôbre a qual seria mostrada a fita de introdução. No momento em que a introdução cinematográfica desembocasse na cena teatral, nos diferentes pontos correspondentes (prisões, passagem cinematográfica para a cela da primeira cena), deveria abrir-se a secção quadrangular do palco. Logo, uma perfeita ligação entre filme e cena.

Para possibilitar isso, Traugott Müller e Otto Richter, o nosso mestre de palco, tinham projetado um aparelhamento mediante o qual as diferentes superfícies quadrangulares parciais, deslizando sôbre corrediças, podiam ser avançadas e recuadas por um movimento de alavanca. Além disso, os móveis, deitados sôbre o piso, só seriam levantados depois da abertura da cena, mediante um mecanismo de tesouras. A entrada em cena dos atôres se faria pelo lado, por escadas, como também sucedeu mais tarde. A idéia principal de desenrolar, diretamente do cinematográfico, a ação viva, não pôde ser inteiramente levada a efeito, porque as corrediças não funcionaram de maneira ideal. (Por causa delas, no primeiro programa impresso, o teatro recebeu o nome de "teatro de corrediças".)

Êsse palco de andares não é idêntico ao palco de Kreisler. Apesar de certa semelhança externa, era, segundo o seu princípio, diretamente o contrário. Se o teatro de Kreisler, pelo menos em sua aplicação atual, nada mais significa do que uma multiplicação do palco mediante uma repartição, o teatro de andares consiste numa estrutura cênica autônoma, contida em si, para o qual a secção cênica significa apenas um estôrvo. O palco de andares pertence na realidade a outra arquitetura cênica.

"Para criar um palco translúcido, que permita ser ligado espontâneamente ao filme e à sua tela, Erwin Piscator, na montagem da peça *Ôba, Estamos Vivendo!* de Toller, empregou uma armação de ferro dividida em andares, transportável. Como se verificou posteriormente, os diretores Meinhard e Bernauer possuíam uma patente de modêlo para um carro cênico transportável, com vários pisos — palco de Kreisler — cujo uso, mais tarde, amigàvelmente permitiram." (Notícia de imprensa de 7 de setembro de 1927.)

A estrutura do palco exige uma intensiva aplicação do filme. Em esbôço o filme já está contido no manuscrito de Toller. Durante o trabalho, realizaram-se significativas ampliações. Tratava-se essencialmente de extrair a sorte individual dos fatôres históricos gerais, e de ligar dramàticamente o destino de Thomas à guerra e à revolução. Num ponto, contudo, o filme tem, em medida ainda maior, um valor dramático-funcional, e é precisamente no centro de rotação da peça, na idéia fundamental, ou seja, no choque entre uma criatura isolada durante longos anos e o mundo de hoje. É preciso mostrar nove anos com todos os seus horrores, as suas loucuras, as suas insignificâncias. É preciso dar uma idéia da monstruosidade dêsse período de tempo. E é sòmente escancarando êsse precipício que o embate adquire tôda a sua violência. Nenhum outro meio a não ser o filme está em condições de mostrar em sete minutos oito intermináveis anos.

Sòmente para êsse "interfilme" nasceu um roteiro contendo cêrca de quatrocentas notas de política, economia, cultura, sociedade, esporte, moda, etc. Para a peça, preparou-se um verdadeiro manuscrito fílmico, o qual exigiu um trabalho de semanas. Com base em tais manuscritos, elaborados no escritório dramatológico surgiram, por sua vez, verdadeiros argumentos compostos por Curt Oertel, o qual dirigiu o trabalho cinematográfico para *Ôba, Estamos Vivendo!* e por Simon Guttmann. Filmaram-se cêrca de 3.000 metros. É claro que sòmente uma pequena parte teve aplicação definitiva. O pátio, os depósitos livres, e até a rua diante do Teatro da Nollendorfplatz, foram por duas semanas palco das filmagens. Ainda nos dias anteriores à estréia, todo o conjunto de construção estava imerso na luz ofuscante dos holofotes, até três horas da madrugada. Filmaram-se aí as cenas no asilo dos desabrigados, o percurso de Thomas de fábrica a fábrica, a rendição do encouraçado ao conselho de operários e soldados no teto do teatro.

Uma pequena coluna, sob o comando de Victor Blum, postou-se permanentemente nos arquivos das companhias cinematográficas, procurando fitas reais dos dez anos precedentes. Não se pôde evitar uma certa heterogeneidade no material, em virtude da união de filmes antigos e novos. Uma das cenas cinematográfica e teatralmente mais interessantes foi a do radiotelegrafista no ato do hotel, em que reuni avisos por alto-falante, texto dramático e cena de filme. O filme, como se diria hoje, teve de ser sincronizado com as duas coisas, quer dizer, foi preciso determinar exatamente, com o cronômetro, o comprimento da frase para depois intercalar as fitas. A fita em *raio X* do coração pulsante, que tanto irritou Ihering ("Êle — Toller — quer dar a fantasia enervante e desfibradora da época técnica e faz ouvir na estação de rádio o pulsar do coração de um aviador oceânico! Toller romantiza a mecânica." *Börsen-Courier* de 5 de setembro de 1927) se deveu à tentativa então atual do diagnóstico radiotelegráfico do coração transmitido de um transatlântico.

Ao lado do filme documentário, em *Ôba, Estamos Vivendo!* eu quis apresentar igualmente o filme sem objetivo: em lugar de uma música dos tons, uma "música do movimento". Cabia-lhe exprimir essa idéia no ponto em que Thomas fala dos oito anos, uma superfície negra, que, em rápida seqüência, se desfaz em linhas, depois em quadrados (sinais de dias, horas, minutos). A preparação do filme ficou a cargo de Ernst Koch. Mas infelizmente, por falta de tempo, não foi possível mais reunir as respectivas películas.

O FATOR DRAMÁTICO

Muitas vêzes fui censurado por não ser um genuíno diretor de atôres de teatro. Só me é possível rebater essa acusação mediante o trabalho e talvez mediante a apreciação dos atôres com os quais trabalhei.

O que a crítica considera em geral realizações dramáticas defeituosas nos meus espetáculos é na verdade a discrepância entre a instrução dramática da geração atual e a nova arquitetura cênica, desusada, em que coloco o ator. É evidente que o ator habituado a representar no meio das decorações do velho palco burguês só muito lentamente acha o estilo adequado ao meu aparelhamento cênico. Eis aí uma coisa que exige estudo e experiência de longos anos. Em primeiro lugar, ao ator habituado ao palco burguês o meu aparelhamento se afigura algo de estranho, até algo de hostil. Sente-se perdido nas gigantescas construções mecânicas, que lhe dão pouco sossêgo para desenvolver um brilhante trabalho individual. Só dificilmente se habitua à precisão das intercalações a que o obriga o filme. Deve parecer-lhe absolutamente impossível o diálogo na faixa corrente. Mas isso tudo sòmente no comêço. Mal vive uma vez nesse mundo, percebe que êsse palco significa realmente para êle um auxílio, que êsse palco o apóia em todo o seu papel, pelo fato de entrosá-lo com o sentido de todo o espetáculo. É ridícula a afirmação de que o ator não pode representar diante do filme, que a unidimensionalidade da tela se opõe ao seu trabalho plástico. Essa afirmação acabou superada, não há dúvida. Eu nunca pude compreender em que a unidimensionalidade do filme se distingue da unidimensionalidade dos velhos bastidores pintados ou das perspectivas. Pelo contrário, sempre, a todo instante, tenho notado com que viveza, com que interêsse, se entrosa a criatura viva com a fita. Mas se hoje ainda existe uma desarmonia, ela se deve, como já dissemos, ao fato de não estar definitivamente elaborado o exato estilo dramático necessário ao nôvo palco.

Isso quanto ao estilo do dramático, que aliás não deve ser absolutamente separado da concepção da essência do dramático. Já expus noutro ponto de que modo vejo a missão do ator no quadro do palco revolucionário. *Ôba, Estamos Vivendo!* foi um excelente exemplo. Nessa peça os papéis se opuseram fortemente de acôrdo com as classes: o grupo dos proletários com consciência de classe; o tipo do funcionário de partido social-democrático que se eleva à evidência, tal qual está concretizado em Kilmann; a camada dos novos ricos; o tipo da burguesia liberalizante e o grupo do *Ancien régime,* da velha nobreza, personificada no conde Lande e no major de polícia; e finalmente o nacional-socialista. Cada papel é a efetiva expressão fortemente caracterizada de uma camada social. O que deu o tom não foi a fixação, o conjunto individual, e sim o tipo, o representante de uma determinada concepção social e econômica. Só duas personagens constituíram exceção, o herói trágico e o herói cômico da peça o pequeno burguês Pickel, que busca a concretização ideal da república, e o proletário Thomas, que quer

completar a revolução. Com êsses dois vultos, extraídos respectivamente de sua classe, tornou-se evidente a ligação das demais personagens.

Com isso ficaram traçadas as tarefas dramáticas. Cada ator tinha de sentir-se, conscientemente, representante de uma determinada camada social. Lembro-me de que nos ensaios grande parte do tempo se destinou a ilustrar a cada ator o significado político do texto. Só com o domínio intelectual do assunto é que o ator consegue configurar o seu papel.

ÚLTIMOS PREPARATIVOS

Todo o teatro da Nollendorfplatz, nas últimas quatro semanas que precederam o dia da estréia, foi palco de trabalho diurno e noturno. No palco, ensaiava-se; nos pátios, montavam-se as partes das gigantescas armações de ferro. Nos escritórios em que se preparava o manuscrito, se fazia o trabalho de imprensa, de assinaturas, de anúncio, e se formavam as seções especiais, o fluxo de visitantes não tinha fim. A todo instante, chegavam entrevistadores, fotógrafos, jornalistas, pintores, atôres. O telefone não parava de tocar. Um verdadeiro caldeirão de bruxas. Além disso, todos os dias novas sessões em que, entre outras coisas, se constituía a coletividade dramatológica, se planejavam declarações programáticas, se resolviam exigências pessoais, queixas, diferenças de opinião. Muita coisa, naquele tempo, só pôde ser feita superficialmente e em esbôço, muita coisa teve, principalmente, que recuar diante dos problemas diretos que a primeira peça nos apresentava.

Teve para nós um valor especial o primeiro programa. Com os demais meios, eram precisamente os programas que deviam continuar e aprofundar o efeito do espetáculo. Não nos queríamos limitar a uma enumeração dos atôres e opiniões sem compromisso, como aliás é costume, e em que, no caso mais extremo, se permite ainda uma pequena digressão filológica. Os nossos programas deviam trazer de outra direção um material documentário capaz de tornar as conseqüências políticas da peça mais claras e distintas para o espectador. Discutidíssimo foi o primeiro artigo estampado no primeiro programa (de autoria de Gasbarra e Lania).

Na frase "Êste teatro não se funda para fazer política e sim para libertar da política a arte", tem-se pretendido ver uma "traição à idéia". Na realidade o objetivo foi colocado no lugar do caminho; admitiu-se um ponto de vista que partia do conceito de pura arte, isto é, de uma arte que se desenvolve realmente livre de todos os estorvos materiais segundo as suas próprias leis, de uma arte que — deveremos frisá-lo outra vez? — é a única imaginável numa sociedade sem classes. Sob êsse ângulo, triunfar sôbre a política, isto é, sôbre a luta social, é uma condição de necessidade vital para a arte. Mas para atingir tal estado, o teatro, como se explica muito bem noutro trecho do artigo, "deve, partindo de si, empreender a luta contra a sociedade, para de nôvo tornar-se fato cultural, central, de uma sociedade."

Com a frase inicial incriminada, propôs-se, portanto, um alvo, e sòmente quem não compreendeu estar a consecução dêsse alvo indissolùvelmente ligada à luta política pôde interpretá-lo mal.

A ESTRÉIA

Em 3 de setembro de 1927, o Teatro de Piscator ergueu o pano pela primeira vez. Depois de tôdas as semanas de faina, dominava-me por fim apenas um sentimento: agora nada mais se pode mudar. O trabalho fôra feito, mesmo que em numerosas partes estivesse ainda incompleto e não perfeitamente polido. Na noite da estréia, marcada para as 7 horas, pelas 7 e 45 encontrei Gasbarra e Guttmann, montando num recanto do porão algumas partes do entrefilme que seria exibido em cima, por volta das 8. Até durante o espetáculo tomei medidas, e me vali do grande intervalo para elucidar ainda algumas cenas da parte final. Quando o público, por volta das 6 e 45, já se encontrava nos corredores, nós continuávamos a experimentar o filme final com o copião.

Notável a composição do público da estréia. O *Vorwärts* (de 5 de setembro de 1927) escreveu: "De um lado a gente bem, fraques e *smokings* escolhidos para festejar uma noite chique, senhoras de casacos de pele desinfetados antes do tempo, e colar de pérolas provàvelmente já pagos; de outro, moços e môças de vestido de chita, calças de andarilho e colarinhos à moda de Schiller, saudáveis, queimados pelo sol do verão." O *Vorwärts* esqueceu-se apenas de acrescentar que eram precisamente êstes últimos os representantes das seções especiais, por êle bastante ridicularizados e atacados como deblateradores não amadurecidos. Foram êles que transformaram aquela primeira noite num acontecimento político. Quando, após a cena da prisão e as últimas palavras de Mãe Meller ("Só há uma solução, enforcar-se ou transformar o mundo"), caiu o pano, a mocidade proletária entoou espontâneamente a *Internacional,* acompanhada por todos nós, de pé. Com grande estranheza da "gente bem", que chegara a pagar até 100 marcos por um lugar daquele "teatro revolucionário comunista", mas que não acreditara terminasse aquela noite com uma demonstração política. Notável surprêsa, em parte penosa, em parte forçadamente divertida, percorria as filas da platéia.

Não acreditávamos que a peça durasse mais de 3 semanas no programa. Aguardamos até o dia seguinte de manhã os primeiros jornais. A imprensa nada podia dizer-nos de nôvo sôbre ela. Já havíamos repelido com fôrça dez vêzes maior tôdas as objeções. E então chegaram um depois do outro: o *Voss,* o *Tageblatt,* o *Börsen-Courier,* o *Morgenpost,* o *Rote Fahne,* apreciações políticas, distinção estética, ponderações, mas, em resumo, adesão. O teatro político havia-se impôsto, e, com a sensação de um ilimitado alívio, rumamos para casa, para finalmente dormir, após quatro longas e infernais semanas.

A IMPRENSA SÔBRE "ÔBA, ESTAMOS VIVENDO!"

Apreciação política

"Não se sabe bem se êsse trabalho é um néctar. O que se sabe é que é um remédio (Objetivo desejado: remédio que age como néctar. Próximo dever para os autores dramáticos)... Satisfaz-se aí a exigência de teatro de propaganda... a arte com um determinado ensinamento será importantíssima, meus caros, no futuro. (Lá também haverá arte boa e arte má.) E a coisa é feita com uma boa arte." (Alfred Kerr, *Berliner Tageblatt*.)

"Segundo o velho padrão, dir-se-ia: uma peça árida, um trabalho de direção arrebatador. Mas o nôvo teatro de Piscator exige novos padrões... Em sua casa, êle surge claramente como agitador em prol de um partido político, agitador que no palco não vê outra coisa senão um meio de propaganda... Mas exatamente porque se encontra no ponto culminante de suas fôrças, exatamente porque é bastante impertinente para arrancar a arte de seus trilhos, não terá com certeza suficiente modéstia para continuar a ser propagandista do seu partido." (Monty Jacobs, *Vossische Zeitung*.)

"... cobram de nôvo alento todos os tópicos dos últimos 10 anos, tôda a horrível balbúrdia, tôda a grita de ruela. Para que se fundou êsse teatro? 'Para libertar da política a arte.' Piscator expulsa o demônio com belzebu, e o faz simplesmente com política. Nas cenas de Toller, onde cabe, tudo se sublinha com ódio. Toller zomba, Piscator mente. E mais uma vez é o cinema quem lhe proporciona o meio de profanar o seu objetivo. Êsse público bom e burguês, noventa por cento sem dúvida, em parte devidamente elegante, deve ouvir e saber que é uma canalha, que está maduro para a prestação de contas, que ela — a peça *Ôba, Estamos Vivendo!* — é a vergonha da humanidade ainda não totalmente vermelha." (Ludwig Sternaux, *Berliner Lokal-Anzeiger*.)

"A louca demagogia de Piscator contra tudo o que é digno e sagrado para o alemão, seria igualmente possível em outros lugares — vemo-la até nos *Salteadores,* no Teatro do Estado, e, mais forte ainda, em *Tormenta sôbre a Terra de Deus,* na Cena Popular. Piscator, porém, cria as suas intercalações, monta um cinema comunista instigador, sem se importar com o que tem para dizer o autor. E agora que dispõe do seu próprio teatro, pode fazer e deixar fazer o que lhe apraz. Não é de admirar que no sábado de noite tenha sido tal a loucura que dificilmente poderá ser ultrapassada". (*Hamburger Nachrichten.*)

"Se quiséssemos resumir numa palavra, até agora, tôda a depravação da nossa organização teatral, diríamos: "Revista". Na noite de sábado essa palavra ganhou um comparativo, chamado 'Piscator'." (*Tägliche Rundschau*.)

"Para onde vai, afinal, isso tudo? Será êsse o teatro do futuro?...

O espetáculo está formalmente embebido de uma tendência política fria e mentirosa. Em cada palavra, em cada cena, fervilha a agitação bolchevista. Tudo quanto é sagrado aos outros é arrastado pela lama com candente fúria. E não o é menos pela "música" de Edmund Meisel, que chega a estropiar a nossa canção alemã, fazendo dela uma verdadeira cacofonia". (*Kreuz-Zeitung*.)

"A inauguração do Teatro de Piscator imprimiu um movimento de avalanche ao urgente problema de nossa fatídica evolução cultural. Os conceitos de moral, de religião, de elevação interior, de estética, de aprofundamento espiritual, já não parecem despertar a menor sensação... O esclarecimento, a resistência contra a sabotagem da nossa vida cultural, não podem arrefecer. Desempenha aí um importante papel a educação cristã de nossa mocidade, e é um prazer verificar que um número cada vez maior de vozes, mesmo do campo do partido popular, a princípio tão crítico, reconhece o grande valor do projeto de legislação escolar de Keudell." (*Deutsche Tageszeitung*.)

Apreciação Artística

"É poesia? É drama? É feia canção? Por que é política? A essa e muitas outras perguntas a amarga resposta é: tudo é papel, nada mais do que papel... Mas como deve ser rara a fôrça de Piscator, se consegue, com um objetivo tão inútil, fazer com que o espetáculo se inflame a ponto tal que nós, apesar de tôdas as objeções críticas, saímos emocionados de sua casa." (Felix Hollaender, *8-Uhr-Abendblatt*.)

"O que é grande na realização de Piscator é o seguinte: êle abate o quadro da experiência cênica, tempo e espaço diante dos nossos olhos retrocedem em visionário panorama, de maneira impressionante. Se a galeria faz ecoar o seu aplauso, é em primeiro lugar para a "missão política" a que serve êsse teatro. O forte aplauso da platéia se prende, em todo caso, à hábil e artística direção que envereda por novos caminhos com coragem e êxito." (H. H. Bormann, *Germania* de 5 de setembro.)

"Algo de arrebatador possui a canção de Walter Mehring... Algo de arrebatador a música brilhante e cheia de vida de Edmund Meisel. Algo de arrebatador o filme introdutório que Piscator oferece." (Alfred Kerr, *Berliner Tageblatt*.)

"Desta vez Toller manteve o olhar sôbre o mundo. Mas, no caminho para o teatro, êsse mundo faz-se indistinto. Os contornos perdem-se. A linguagem torna-se descolorida... Piscator está livre dêsse romantismo. Não se desvia. Dá ao estilo de Toller a armação de aço do seu cenário. Êsse aparelhamento com paredes deslizantes, transparentes, com superfícies de projeção e telas cinematográficas atrás e na frente, dá tudo... Uma fantasia fenomenal, técnica, criou milagres." (Herbert Ihering, *Berliner Börsen-Courier*.)

"Os nossos círculos não conseguem fazer nenhuma idéia de como é oferecida essa revista atual proletária, de que modo, à guisa de jornal, é transformada, torna-se eficaz e combativa. Se conhecessem o grande maná artístico dessa encenação, não descansariam enquanto ao teatro comunista, à "arma cultural do proletariado" não opusessem a sua Cena Popular burguesa,

o seu teatro combativo nacional e moderno." (*Deutsche Zeitung*.)

"É uma peça contemporânea? Não há dúvida de que sim, na disposição e na fantasia. Esperamos que Toller nos apresente a palavra dramática com a mesma fôrça com a qual Piscator o faz com os seus quadros. Mas o grandioso assunto escapa ao dramático... Os amigos de Toller rejubilaram-se com o resultado. Os adversários da ideologia não se defenderam. Mas todos, amigos ou inimigos, se entusiasmam, de qualquer modo, com o nôvo Teatro de Piscator." (Max Hochdorf, *Vorwärts*.)

"Piscator pode ser, com tôda a razão, chamado de autor da noite, tanto quanto Toller. Realizou uma coisa gigantesca. (É desculpável que as coisas nem sempre se entrosem tècnicamente.) Antes é preciso que tão grande e complicado aparelhamento se encaixe. Nota-se suficientemente a fôrça do engenho." (Manfred Georg, *Berliner Volkszeitung*.)

Em geral veio da imprensa burguesa uma aceitação benévola do empreendimento, aliás com maior ênfase para a apreciação artística, e até, muitas vêzes, ligada à tentativa de desviar tanto a mim como ao teatro da política. Logo, na realidade, o que houve foi uma total incompreensão das relações causais entre concepção política e forma de expressão artística. Que essas duas coisas não podem ser separadas uma da outra, que num teatro burguês eu estaria em condições de encenar "de maneira interessante" uma peça qualquer preferida, mas que a nova forma do meu teatro, a "tecnicalização", a introdução do filme, o aparecimento de armações cênicas independentes, etc., são inimagináveis sem a confissão de estar do lado do socialismo revolucionário, tudo isso a imprensa — aliás benévola comigo, pessoalmente — tentou por todos os meios possíveis não ver. Essa atitude melhor se caracteriza talvez pelo fato de a imprensa

---

POVO, QUE

DE 1928.

malôgro e

ia, devêsse-

is, nunca te-

ho tão com-

bem que tí-

s interessava

as vista "de

io, o apodreburguesa haver procurado apreender estèticamente o assunto político, dirigido contra ela e a sua classe, e, com padrões artísticos tirados de uma época passada, criticar algo pelo momento ainda incomparável, para o qual não existiam medidas.

XVII

O Palco do Globo em Segmentos

RASPUTINE, OS ROMANOVS, A GUERRA E O POVO, QUE CONTRA ELA SE LEVANTOU.

12 DE NOVEMBRO DE 1927 A 20 DE JANEIRO DE 1928.

SE ÔBA, *Estamos Vivendo!* tivesse sido um malôgro e se, como supúnhamos na noite seguinte à da estréia, devêssemos tê-la efetivamente pôsto de lado 14 dias depois, nunca teríamos podido colocar no segundo lugar um trabalho tão completo e difícil como *Rasputine*.

Sôbre a escolha de *Rasputine*: sabíamos muito bem que tínhamos escolhido um "êxito sangrento". O que nos interessava era o assunto, a origem da revolução russa. Mas vista "de cima". A queda das classes dominantes, a corrupção, o apodrecimento. Além disso, um fator pedagógico: a uma peça que tratava da revolução alemã (*Ôba, Estamos Vivendo!*), queríamos se seguisse outra, sôbre a revolução russa. Mais tarde, fomos muitas vêzes censurados pelo fato de têrmos introduzido na Alemanha a dramaturgia russa de pós-revolução com a peça de um pronunciado "partidário insensato" como é Alexei Tolstoi.

Boas razões houve para tanto. Só raramente, ao contrário do que sucede hoje, chegavam às nossas mãos trabalhos dramáticos. O que aparecia era grave pollticamente, pois faltava o quadro das condições gerais (como com Erdmann: "A ordem"), ou então faltava o quadro específico e pormenorizado dos problemas russos. Outras peças, as chamadas "Agitkas", corresponderiam, talvez, ao seu objetivo, mas para nós eram, em sua temática, demasiadamente francas e primitivas. A *Revolução de Outubro* de Suchanov fôra tomada sèriamente em consideração. Mas as gigantescas cenas de massas, de que se compunha, exigiam outra casa que não a nossa. Sòmente pelo fim da temporada, para nós já tarde, nos foram enviados trabalhos de Kirson, Ivanov, Treiakov, etc.

Com respeito ao nosso público, que, de certo modo, já acreditávamos conhecer, *Rasputine* deu a impressão de, pelo menos, proporcionar uma adequada utilização do palco. Um grande material, um curso vivo, interessante, figuras precisas e convincentes. O drama só tinha um defeito, aliás um defeito fundamental, exatamente aquêle que o transformava em "êxito": limitava-se ao destino pessoal, privado, de Rasputine. Por mais interessante que fôsse o vulto do "Starets", tínhamos de partir de material histórico e não de "personagens interessantes". E êsse material era o destino da Europa de 1914 a 1917.

No folheto de programa para *Resputine,* Leo Lania escreveu sôbre a nossa concepção do tema:

DRAMA E HISTÓRIA

História? Para nós? Que significará ela para esta época abarrotada dos mais árduos problemas, fenômenos e destinos notáveis?

O nosso presente dispensa a ressurreição de heróis mortos, pois impiedosamente *desendeusou* os vivos, e só se reconhece como reflexo de uma luta de fôrças e podêres sociais, mais gigantesca e encarniçada do que tôdas as guerras e embates de tempos passados. Quando no marasmo de hoje paramos e olhamos para trás, é só porque vemos o passado tão pollticamente como o presente. O drama histórico não como tragédia fatídica de um herói qualquer, senão como documento político de uma época.

Renunciar a êsses documentos políticos significaria lançar aos ares as experiências e os conhecimentos pelos quais gerações que nos antecederam lutaram com sangue e indizíveis sacrifícios. Mas não podemos contentar-nos apenas com considerar històricamente a história. O drama histórico não constitui para nós nenhuma oportunidade de educação. Só na medida em que é vivo é que pode estabelecer uma ponte entre o ontem e o hoje e dar liberdade às fôrças destinadas a formar o aspecto dêste presente e do futuro próximo.

Onde cessa a história e onde começa a política? Em nosso drama histórico êsse limite não existe. A guerra dos camponeses, a revolução francesa, a Comuna, 1848, 1813, o levante dos outubristas, tudo isso só se torna vivência para nós em sua relação com o ano de 1927.[1] *A Morte de Danton* e *Florian Geyer* dizem tanto sôbre o assunto histórico como sôbre o tempo em que nasceram. Mas nós queremos contemplar os documentos do passado à luz do presente mais atual, não queremos episódios tirados da época, queremos essa época, não queremos fragmentos, queremos a sua unidade coesa, não queremos a história como fundo, e sim como realidade política.

Essa posição fundamental diante da peça histórica condiciona a completa destruição da forma dramática em vigor até agora. O essencial não é o arco interno do fato dramático, é o curso épico, o mais possìvelmente fiel e o mais possìvelmente universal da época, desde as suas raízes até as derradeiras ramificações. O drama só importa para nós quando é documentalmente demonstrável. Para essa ampliação, para êsse aprofundamento documental, serve o filme, serve a constante interrupção do fato externo pelas projeções que — intercaladas entre os atos e os momentos decisivos da ação — se tornam perspectivas recortadas pelo projetor da história na última treva do tempo.

---

[1] Êste era o ano em que Piscator estava encenando *Rasputine.* — (N. do T.)

Aqui não se trata apenas da figura aventureira de Rasputine, da conspiração da tzarina, da tragédia dos Romanovs. Pelo contrário, aqui surgirá um trecho de história universal, cujo herói é tanto o monge milagroso russo como qualquer dos espectadores na platéia e nas ordens dêste teatro. Afinal, nas trincheiras de Stochod e nos Cárpatos, os homens não foram simples espectadores, e sim atores no grande drama da queda tzarista, contribuíram para determinar as fôrças sociais de que nasceu a nova Rússia; todos constituem uma unidade coesa, um pedaço de história universal: os freqüentadores de teatro do ano de 1927 e Rasputine, os Romanovs, a guerra e o povo que contra ela se pôs de pé.

Depois de nos havermos instalado na primeira quinzena de setembro, nas vizinhanças de Berlim, sem sermos importunados pela organização do teatro, podermos proceder à elaboração da peça, ocupamo-nos em primeiro lugar do estudo do material de fonte.

FONTES DA DRAMATOLOGIA PARA "RASPUTINE":

Maurice Paléologue (embaixador francês em Petersburgo): *Na Côrte dos tzares durante a guerra mundial.*
Documentos para a deflagração da guerra, de K. Kautsky, redigido segundo as atas do Ministério do Exterior.
S.D. Sasonoff: *Seis anos difíceis.*
Winston S. Churchill: *Crise Mundial*
Erich Ludendorff: *Minhas memórias*
Paul Miljukow (ex-ministro do exterior russo): *Queda da Rússia.*
Guilherme II: *Cartas*
Guilherme II: *De minha vida.*
Imperatriz Alexandra da Rússia: *O meu álbum.*
Imperatriz Alexandra da Rússia: *O meu diário.*
Alexandra Viktorovna Bogdanowitch: *A crônica de St. Petersburgo.*

Diários.
Anna Wyrubova: *Memórias.*
Heinrich Kanner: *Política catastrófica imperial.*
Emil Ludwig: *Guilherme II.*
Lênin e G. Zinoviev: *Contra a corrente.*
J. Stálin: *Em caminho para o mês de Outubro.*
N. Bukhárin: *Da queda do tzarismo à queda da burguesia.*
J. K. Naumoff: *Dias de outubro.*
John Reed: *Dez dias que abalaram o mundo.*
C. D. Mstislavski: *Moscou: cinco dias.*
Karl Liebknecht: *A condenação à penitenciária.*
René Fülöp-Miller: *O demônio sagrado.*
Zamka: *Rasputine.*
Lensky: *Rasputine.*
Thompson: *O tzar, Rasputine e os judeus.*
Kessel-Isvolski: *Os senhores cegos.*
I. W. Nachiwin: *Rasputine.*
Maurice Leudete: *Nicolau II íntimo.*
Saint-Aubien: *Biografia.*
Pröczsy: *Os senhores do bando negro.*
Ssofya Fedortschenko: *O russo fala.*
Kleinschmidt: *História russa.*
Dr. Karl Ploetz: *História universal.*

Em primeiro lugar li as memórias de Paléologue, embaixador francês, as quais se tornaram, em certo sentido, o fio condutor do nosso trabalho. Êsse livro foi valioso para mim pelo fato de nêle Paléologue não se ter limitado à simples divulgação de conversas da côrte ou às notas de assuntos puramente russos, esforçando-se, pelo contrário, para esclarecer todo acontecimento aparentemente local por intermédio das ações políticas e militares internacionais. Êsse livro me proporcionou a visão do inevitável, da coesa unidade de todos os eventos daqueles anos. Percebi que não era possível interpretar as pequenas intrigas políticas nem os estratagemas de Rasputine sem remontar à política inglêsa nos Dardanelos ou aos fatos militares na frente ocidental. Impôs-se em mim a idéia do globo terrestre, sôbre o qual todos os acontecimentos se desenrolariam em estreito entrelaçamento e mútua dependência. Dessa leitura resultaram duas coisas distintas: como armação cênica do drama o

TABELA SINCRÔNICA PARA RASPUTINE (1.º ato, 1.ª e 2.ª cenas) PREPARADA PELO ESCRITÓRIO DRAMATÚRGICO DO TEATRO DE PISCATOR

GUERRA

Data	Cena	Fatos Políticos		Frente Russa	Frente Ocidental	Demais Frentes
		Burg.	Prolet.			
1915 Janeiro	Tsarskoie Selo Apos. de Anna Virubova		Legien exige a expulsão de Liebknecht da Dieta	Malôgro da grande ofensiva russa na Silésia e na Polônia. Retirada desordenada dos russos na Bucovina Ancosinal Batalha de inverno nos Cárpatos (-Apr.) Bucovina. Anconisal em Masuren. Ofensiva alemã comannos Cárpatos (-Apr.)	Lutas no canal de La Bassée. Ataques às posições inglêsas. Ataque ao Hartmanwellerkopf. Batalha em Soissons. 25.1 — Ataque às alturas de Craonne pelos regimentos da Saxônia.	Navio de linha inglês "Formidable" torpedeado perto de Plymouth. Batalha Naval de Heligolândia. Primeiro ataque de zepelim na costa oriental inglêsa
Fevereiro Março	Cena dos 3 russos cantores	18.3 — O SPD aprova pela 3.ª vez créditos de guerra. Demonstração contra a guerra diante do. Parlamento.		10.º exército russo cercado e destruído, 7 generais, 100.000 soldados, 300 canhões tomados. Suicídio de Sievers (março). 2.ª invasão dos russos na Prússia Oriental, sem resultado.	16.2-20.3 — Batalha de inverno na Champagne. Tentativa de rompimento dos inglêses (indianos, canadenses) perto de Givenchy N. Chapelle malograda. Tomada de Loretto.	Ataque aos Dardanelos pela esquadra aliada. Afundados "Bouvet", "Irresistible" e "Ocean"
Abril				22. Rendição da fortaleza de Przemysl (fome) Batalha da Páscoa nos Cárpatos. Conquista de Zwinin por austríacos e alemães.	Lutas entre o Maas e o Mosela (Priesterwald St. Mihiel, Colinas de Combres). 27. — Derrota dos inglêses em St. Julien. 22. — Derrota dos franceses nas elevações de Maas.	
				Avanço alemão contra Mitov	29. — Dunkerque bombardeada com balas de 38 cm. Irrupção do 4.º exército alemão em Langemark.	Desembarque de tropas aliadas em Gallipoli.
Maio		22.5 — J. H. Thomas, membro do Partido Trabalhista inglês torna-se ministro dos suprimentos. 23. — A Itália entra na guerra.		Batalha de irrupção de Gorlice-Tarnov (sob Mackensen). Retirada dos russos dos Cárpatos pelo San ao sul do Weichsel.	Contra-ofensiva dos franceses comandados por Joffre em Artois, entre Arras e La Bassée e dos inglêses comandados por French entre La Bassée e Armantières. 12.º corpo de exército francês em luta (78.300 mortos e feridos em Arras).	Afundado o Lusitânia (3. v.). Batalha em Sedd-ul-Bahr. Tentativa de ataque aos Dardanelos por terra. Afundados os navios inglêses "Goliath", "Triumph" e "Majestic".
Junho				Avanço dos exércitos alemães Przemysl reconquistada. Tomada de Halicz. Travessia do Dniester. Conquista de Lemberg. Retirada dos russos no Bug.	Loos Lens Souchez (usina de açúcar) Givenchy Neuville	
Julho				Grande ofensiva alemã do Ostsee até San Bug. Batalha de Narew. Conquista de Varsóvia (5).	23 de julho. Apenas êxitos locais.	30. — 6 Julho. Primeira batalha do Isonzo. 18.27 — Segunda batalha do Isonzo.
Agôsto		20. — O SPD aprova pela 4.ª vez créditos de guerra.		Conquista de Novo-Georgievsk (20) 6 generais, 85.000 homens, 700 canhões Conquista de Suk no Styr	Grande ofensiva de Joffre. Batalha de outono na Champagne (-3 Nov.). Batalha de outono em La Bassée Arras (23 out.) 22. — Conselho de guerra em Calais decide ofensiva geral.	Desembarque de tropas inglêsas, na Baía de Suola Início dos tremendos combates na planície de Anaforta.
Setembro		Nicolai Nicolaievich deposto. O tzar assume o comando.	(5) 1.ª Conferência em Zimmerwald. (29) Demonstração pela paz em Berlim.	Poderosos ataques dos russos em tôda a frente (de Pripet-Styr fronteira romena).		

globo terrestre, ou pelo menos um semiglobo, e a ampliação do destino de Rasputine em destino de tôda a Europa. Com êsses dois pontos de vista começamos a trabalhar. A ampliação do assunto, ou seja a eliminação da forma originàriamente estreita do drama só foi possível mediante o acréscimo de novas cenas. Era preciso desmembrar aquêle enorme campo em conformidade com três pontos de vista: o político-militar e econômico de um lado, e de outro o revolucionário, representando as fôrças de oposição proletárias. Três "correntes" que deviam ser conduzidas através do manuscrito original. Além disso, foi necessária, em primeiro lugar, uma divisão cronológica da matéria, em que se pudesse determinar, pela data, os acontecimentos na época da peça. Essa missão, de competência do escritório dramatológico, ultrapassou em muito o trabalho preparatório de *Ôba, Estamos Vivendo!* Aprontamos um calendário. Do exame cronológico resultaram, como que numa conta matemática, os pontos em que os fatos políticos gerais se cruzavam com os acontecimentos da peça. Foi aí, nos pontos culminantes, que se acrescentaram as novas cenas. No total, somaram-se às oito cenas originais da peça outras dezenove, passando o trabalho a abranger, em seu texto final, o período de tempo do comêço de 1915 a outubro de 1917.

Gasbarra e Leo Lania, em comum, incumbiram-se dos textos das novas cenas. De que maneira, é o que ainda mais clàramente mostra um esbôço de elaboração do primeiro ato. A princípio, o primeiro ato do drama de Alexis Tolstoi compreendia três cenas, que se passavam em Zarskoie Selo, no aposento de Vyrubova, confidente da tzarina, na casa de Rasputine em Petersburgo e no quartel-general do tzar. O ato concluía com o ataque aéreo dos zepelins alemães ao quartel-general do tzar.

Em nossa refundição, à breve cena original no aposento da Vyrubova seguia-se outra, de uma taberna nas cercanias de Petersburgo, dando vazão ao desespêro das massas. A cena mostraria a ascensão das vagas revolucionárias que, após a vitoriosa ofensiva alemã feita sob as ordens de Hindenburg e a destruição do décimo exército russo, se havia apoderado das massas das grandes cidades. A cena da taberna decorria em março de 1915 e, no tempo, se una à primeira cena, situando-a na atmosfera daqueles dias. A cena que terminava com uma maldição contra

Guilherme II, por obra dos operários desesperados, levava à que mais tarde se tornou famosa com o nome de "Cena dos três imperadores".

Extrato da "Cena dos Três Imperadores":

Guilherme: Deus Todo-Poderoso, dai à Alemanha...

Francisco José: Pai nosso, permiti que os povos da Áustria...

Nicolau: Pelo amor de Cristo, cedei à Rússia...

Guilherme: Rússia, Inglaterra e França uniram-se contra nós, para destruir a Alemanha. Soldados! no meio da paz mais profunda, caiu a tocha da guerra. Crime de inaudita insolência, que exige exemplar punição e vingança. (Falando para outra direção.) Excelência, mostrastes-me o décimo corpo de exército numa excelente situação. No rosto de todos fulge o júbilo provocado pela obra militar. Basta-me apenas fazer referência ao modo pelo qual todos proferem o seu "bom-dia". (Falando para outra direção.) Soldados! Trazei-me de volta as bandeiras, puras, sem mancha! Um traidor...

Francisco José: Os traidores serão enforcados. Como? Um tcheco? Ah, ah, um rutênio. Não, não! Perdoar? Nada disso! Terá de morrer pela corda... pela corda.

Nicolau: E eu? Não estou nisso? O ministro presidente fêz isto, o ministro presidente fêz aquilo... E eu? Não sou nada? Meu caro Embaixador, gostaria que a França saísse desta guerra grande e forte o mais possível. Subscrevo de antemão tudo quanto o seu govêrno desejar. Apodere-se da margem esquerda do Reno, apodere-se de Coblença, continue, se achar necessário. Já dei ao meu estado maior a ordem de iniciar o quanto antes a marcha rumo a Berlim.

Francisco José: Eu não quis...

Guilherme: Não tenho culpa nenhuma desta guerra. O que nos fêz cair na cilada foi a estupidez e a incapacidade da Áustria.

Francisco José: Nada me é poupado. Pesei tudo muito maduramente...

Nicolau: Talvez seja necessário um sacrifício para salvar a Rússia. Serei o sacrificado.

Essa cena, que Lania escrevera, assim como escrevera a anterior, exclusivamente baseado em documentos históricos, deveria mostrar os monarcas dirigentes da Europa como instrumentos dependentes, a serviço dos interêsses econômicos dominantes dos seus países, o que era verdade: servos e representantes das fôrças econômicas, que na cena seguinte iniciariam a marcha, e às quais, noutras cenas, na figura de Lênin, seria oposto o representante do proletariado consciente, que se propunha a revolução. Também as cenas seguintes foram montadas com base em documentação histórica. (Trechos do discurso de Lênin em Zimmerwald, a famosa primeira conferência dos internacionalistas. Setembro de 1915.)

A essas novas cenas intercaladas, sucedia-se a segunda cena original do drama, em março de 1916, no tempo da grande tentativa de irrupção dos russos entre o Duna e o Beresina, da contra-ofensiva dos franceses em Verdun. Só êsse momento político militar podia tornar compreensível a insistência de Rasputine em prol da paz, e os senhores críticos, que tanto se distraíram com o *abc* político por mim desenvolvido nessa peça, deveriam, creio, ter rejeitado por "insuficiente" o exame sôbre as relações políticas internas do assunto.

As diferentes correntes na opinião pública da Rússia e na côrte do tzar, que insistiam na paz, representamo-las na cena seguinte dos três industriais que exigem o prolongamento da guerra, os representantes da indústria pesada, personificados pela Krupp, pela Creuzot e pela Armstrong. Também essa cena foi uma montagem estabelecendo um contraste entre as reais exigências econômicas da Indústria, de um lado, e de outro os alvos idealistas da guerra e as soluções dos seus representantes. Seguia-se a cena Haig-Foch, mostrando uma conferência entre os dois generalíssimos dos aliados, na época da grande contra-ofensiva do Somme.

Chegava, então, o momento da cena original no quartel-general do tzar, com o ataque dos zepelins, completada pela cena do desertor, um breve monólogo concebido — diga-se por amor aos curiosos — por Brecht, Lania e Gasbarra, em dez diferentes formas, antes de acharmos que estava perfeitamente caracterizado o cansaço de guerra dos soldados russos.

Foi assim que ampliamos a peça. Ao final original, a eclosão da revolução de março e a prisão do tzar e da tzarina, acrescentamos outras duas cenas, prolongando portanto a ação até outubro de 1917, até a conquista do poder pelos conselhos, culminando no famoso discurso de Lênin proferido no segundo congresso soviético russo.

A idéia e construção das cenas intercaladas basearam-se no palco global, que não possuía tão-sòmente um significado simbólico, senão também um objetivo bastante prático. Havia eu concebido um aparelhamento capaz de tornar independentes do pano as numerosas e rápidas mudanças de que necessitávamos. Em veloz seqüência, abrir-se-iam e fechar-se-iam na semi-esfera os diferentes segmentos, com o que tôda a semi-esfera, por intermédio de uma projeção lançada sôbre ela, se transformaria no centro de representação da cena. Mas, como sempre, foram insuficientes, em comparação ao ideal, as possibilidades técnicas.

Eu pretendera uma máquina cênica ágil, elegante, rápida e silenciosa, e não, é claro, aquilo que Alfred Kerr denominou, com alguma razão, "tartaruga mais do que lenta, feita de tela escura". A tela esticada sôbre uma armação de aço (tratava-se, na realidade, de caríssimo pano de balão recoberto de uma camada prateada, mediante um processo dispendioso, para receber projeções cinematográficas) provocava a minha desconfiança. Mas como sempre, vi-me obrigado a ceder diante dos argumentos técnicos do meu cenarista e das considerações financeiras do meu diretor comercial. Com efeito, mais tarde, ficou provado que, em virtude daquela construção menos cara, as tampas sôbre os diferentes segmentos-cenas só podiam ser movidas com enorme dificuldade, constituindo um permanente perigo (num dos primeiros espetáculos, soltou-se uma delas e, com o disco giratório, ameaçou ser atirada para a sala dos espectadores, o que foi evitado exclusivamente pela presença de espírito do contra-regra Arndt). Mais tarde, nas grandes cenas, deixamos de lado as tampas, ficando a semi-esfera com os seus segmentos abertos.

O FILME

Em sua ligação com o filme o globo proporcionou um resultado especial. A princípio tínhamos imaginado que êle tornaria irreconhecível o filme. Por isso, eu mandara fazer demoradas experiências para verificar a possibilidade de se projetar o filme, da primeira fila por intermédio de um sistema prismático encaixado em tubos, com o propósito de pelo menos atenuar um pouco a distorção devida à convexidade do globo. Mas tudo se revelou supérfluo, porque, na superfície convexa, se formou uma imagem de peculiar plástica e vida.

Além da esfera, dispunha eu de uma tela cinematográfica vertical, a tela que unia a peça de fecho da esfera à superfície de representação resultante do levantamento do fecho.

Ademais, como em *Ôba, Estamos Vivendo!*, vali-me de nôvo do véu diante do palco, e finalmente acrescentei o chamado "Calendário".

Êsse calendário era uma tela com 2 metros e meio de largura e com a mesma altura que o palco, a qual podia ser fàcilmente no lado direito do palco movida para a frente e para trás. A sua origem se deve à impossibilidade de dominar o material histórico, amplo como eu pretendia, tão-sòmente com os meios da cena. Os inúmeros fatos militares e políticos que exerciam uma função dramática na peça precisavam de um instrumento especial, com o qual eu pudesse, se possível ao mesmo tempo, acrescentar todos aquêles momentos à representação. O calendário era, de certo modo, um caderno de notas, sôbre o qual documentávamos os fatos do drama, fazíamos observações, nos voltávamos para o público, etc. Para que também nesse ponto se conseguisse a continuidade de um movimento, o texto era projetado num rôlo que se movia de baixo para cima.

Novamente, como no caso de *Ôba, Estamos Vivendo!*, iniciou-se uma gigantesca busca nos arquivos das companhias cinematográficas. Mas dessa vez tivemos que enfrentar resistências muito maiores. Os arquivistas tinham compreendido, afinal, o fim para o qual iriam servir aquelas fitas, em si inocentes. Talvez haja sobrevindo uma ordem de cima — sobretudo nas emprêsas Hugenberg. Quem nos prestou valioso auxílio foram os russos, os quais, exatamente naquele tempo, tinham montado um filme intitulado *A Queda da Casa dos Romanovs*, valendo-se de velhos jornais cinematográficos. Infelizmente, êsse filme não podia històricamente retroceder mais do que até os anos de 1910-1911, enquanto eu precisava de uma visão histórica dos princípios do tzarismo até o presente, a fim de estabelecer um contraste entre a tormenta, de eclosão aparentemente tão desligada, da revolução russa, e a interminável demora da evolução. A nossa "coluna cinematográfica" atirou-se, assim, sôbre tôdas as fitas que já tinham tratado do material russo, e, em algumas semanas, examinou cêrca de 100.000 metros de material adequado.

Além disso, foi preciso igualmente examinar o imenso material apresentado em jornais, filmes de cultura e naturais.

Material Cinematográfico para "Prelúdio":

O domínio de Scotnini: Meinertfilm.
A princesa e o violinista: Ufa.
Regimento de marinheiros 17: Ufa.
A dançarina do tzar: Meinertfilm.
Os decabristas: Herschel-Sofar.
O correio do tzar: Ufa.
O casamento dos ursos: Lloyd-Film.
O barco da morte: Prometheus.
O filho das montanhas: Südfilm.
Ivan o terrível: Nationalfilm.
Palácio e fortaleza: Fried-Film.
Águia Negra: United Artists.
Padre Sérgio: Ermolieff:
O chefe do correio: Lloyd-Film.
Tua é a vingança: Lloyd-Film.
Ressurreição: United Artists.
O incendiário da Europa: Bruckmann.
etc.

A Função do Filme

O filme instrutivo apresenta os fatos objetivos, tanto os atuais como os históricos, elucidando o espectador sôbre o assunto. Ninguém pode exigir que o espectador domine tôda a série de antepassados de Nicolau Segundo, a história do tzarismo, o significado da ortodoxia russa. Cabe ao espectador, entretanto, passar a dominar isso, para poder realmente compreender a peça. (É claro que excluo os que, a qualquer preço, querem permanecer ignorantes e consideram o teatro uma simples questão de "avant de coucher ensemble".) O filme instrutivo amplia espacial e temporalmente o assunto. Para "iluminar" completamente o vulto do último tzar, para mostrá-lo como resultado final de uma longa série de gerações que se ilustraram pelo assassínio, pela loucura, pela fraude, pela vida dissoluta e pelo misticismo, tive necessidade do resumo genealógico da casa dos Romanovs (não para difamar tendenciosamente "reis e imperadores", não por "demagogia bolchevista"). O espectador não deveria considerar o tzar como aparecimento casual de outros tempos. Assim, iniciei a peça com aquêle "primitivo ensino histórico", os retratos dos tzares, aos quais o calendário acrescentou o seu "morreu sùbitamente", "morreu louco", "terminou pelo suicídio". Divisão histórica? Fatos indiscutíveis que se podem ler em qualquer história da Rússia. Ao fim dessa série o projetor desenha na treva a visão do último dos Romanovs. O filme desaparece. Carregado do trágico pêso de sua Casa, vulto já transformado em símbolo, aparece Nicolau II, enquanto atrás dêle, o seu destino, a sombra de Rasputine, cresce em tamanho sobrenatural. Estão aí dados e determinados os fundamentos sôbre os quais versa a peça em seu decurso. Mas também a revolução de 1917 não podia agir como um fenômeno casual; também ela devia ser conscientemente transformada em resultado grave e inevitável de uma evolução secular. A penúria, a fome, a apatia, a opressão e os levantes afogados em sangue tinham de ser apresentados como motivo a se repetir constantemente, a se intensificar sempre, até a sua irrupção na triunfal fanfarra de 1917. Foi essa a segunda parte do prólogo cinematográfico, que chegava até a situação histórica na qual se iniciava a peça. Depois da última cena cinematográfica, inúteis avanços em massa dos regimentos russos nos Cárpatos, abria-se a cena. Estava criada a atmosfera temporal para as primeiras palavras.

O filme dramático intervém na evolução da ação e é um "substituto" de cenas. Mas se a cena desperdiça tempo com esclarecimento, diálogo, fato, o filme, com umas poucas e rápidas imagens, ilumina a situação da peça: as tropas amotinam-se. As armas são atiradas ao chão. Irrompe a revolução. Uma bandeira vermelha num veloz automóvel. Etc. O filme desenrola-se entre as cenas ou sôbre as cenas (simultâneamente) no véu de gaze entre o palco e o público. Enquanto a tzarina ainda pede conselhos ao espírito de Rasputine, os regimentos revoltados já marcham sôbre Zarskoie Selo (no "velho" teatro, via-se aí o mensageiro a cavalo com uma informação): Abertura da cena no histórico.[1] Êsse filme, perfeitamente claro e distinto em sua função, serviu de transição para uma terceira categoria, mais evidenciada em *Rasputine* do que em *Ôba, Estamos Vivendo!* e também com um nôvo significado. O filme-comentário acompanha coralmente a ação. Diebold compara-o ao antigo côro. O filme volta-se diretamente para o espectador, fala-lhe ("Por favor, não se zangue conosco, nós sempre começamos de nôvo do comêço", prelúdio). Chama a atenção do espectador para importantes mudanças de sentido na ação ("o tzar ruma para a frente, a fim de colocar-se à testa dos seus exércitos"). Critica, acusa, contribui com dados relevantes, e às vêzes até faz uma propaganda direta. Nessa função, o filme entrou em *Rasputine* como calendário, como palavra óptica. A palavra sôbre a imagem produziu um nôvo contraste, patético ou satírico. (Na cena Foch-Haig, por sôbre a massa em avanço na batalha do Somme, as palavras: "Perda — um milhão de mortos. Lucro — 300 quilômetros quadrados" ou por sôbre os cadáveres de soldados russos as autênticas palavras do tzar (de uma carta à tzarina): "A vida que levo à testa dos meus exércitos é saudável e fortalecedora".) Mas o filme-comentário pode também renunciar inteiramente à palavra, como na cena dos três industriais. Aí o filme foi apenas um documento, mas de sugestiva penetração. A imagem contrastava com a palavra da cena. Quando o representante de Krupp impôs: "Trata-se da salvação da pátria alemã", o representante da Creuzot bradou "La démocratie et la civilisation doivent être défendues", e o representante da Armstrong declarou "We fight for the liberation of the world", e por trás se via a floresta de forjas e chaminés da indústria pesada, com aquêle contraste (satírico), ficou patenteada, até as derradeiras raízes, a essência da guerra imperialista. — Assim como em *Tormento sôbre a Terra de Deus,* também em *Rasputine* me vali do filme como projeção do destino no futuro. O filme concentra a cena sôbre o seu verdadeiro conteúdo, uma vez que (para o espectador) mostra o futuro das personagens em ação. (Fuzilamento da família do tzar no filme, na "cena da conjuração" do último ato.)

---

[1] "A tzarina ainda se opõe – mas o filme está a par disso. O "tempo" só vale ainda para a tzarina. Quanto a nós estamos acima do tempo. Cada um dos interlocutores sabe apenas de si próprio e do próximo. O filme na tela sabe o geral, o coletivo. É o destino, é a sabedoria. Sabe tudo." (Bernhard Diebold: "O Drama de Piscator".)

"... assim, no drama grego, se alterna um princípio realista a um princípio idealista... assim se alterna a antiga cena da peça ao côro antigo... No drama de Piscator, o filme seria o côro moderno. Mas ao *Chorus filmicus* cabe precisamente a parte realista, cabendo a fala ideal à cena teatral. O paralelo é mais profundo. Muito mais profundo.

Se o antigo côro era o espectador ideal, era a voz da sabedoria, era aquêle que previa o destino, o espírito orientador, o coletivo da voz de Deus e do povo, em primeiro lugar criou para o drama individual de Orestes e de Clitemnestra a atmosfera geral... Com efeito mais profundo, o filme de Piscator preenche exatamente a mesma função psíquica. Também nesse caso o côro da massa fala como coletivo e como fado. Também nesse caso, em primeiro lugar se invocam os deuses e as fôrças do tempo, antes que o destino particular do indivíduo se distinga do destino que diz respeito a todos nós." (Bernhard Diebold: "O Drama de Piscator".)

O ECO DE RASPUTINE

Os processos

Dentre todos os espetáculos dessa temporada, dentre tôdas as minhas realizações, foi o Drama *Rasputine* que logrou o maior eco, o mais claro efeito. Se até então a crítica e o público burguês tinham tentado, a todo instante, liquidar, do ponto de visto estético, a intenção política das minhas encenações, e desviar a discussão para o campo da "pura arte", depois de *Rasputine* não houve mais tal possibilidade. No fato de êsse espetáculo ter sido apreciado de maneira inteiramente inequívoca como fato político, e de ter chamado a atenção dos políticos e da justiça, mais do que a dos senhores do folhetim, vejo uma vantagem essencial dessa encenação e uma prova de nela haver eu

tido, da maneira mais penetrante e clara, a oportunidade de realizar os meus propósitos. O motivo que nos levara à representação dêsse trabalho, bem como o objetivo e a forma da elaboração, demonstraram-se justificados, através da ressonância do espetáculo. O teatro passara a ser uma tribuna política; era mister entender-se pollticamente com êle.

Começou com a intervenção da justiça. Em primeiro lugar a pedido do cônsul geral Dimitri Rubinstein. O senhor Rubinstein, conselheiro financeiro secreto do Ministério do Exterior do tzar, diretor de banco em Paris, protestou contra a sua representação no Teatro de Piscator, por se sentir ferido em sua dignidade pela sua caracterização no Drama. Foi-nos remetida uma ordem provisória que nos proibia, com pesada multa em dinheiro, de apresentar o senhor Rubinstein no palco, apesar de a peça de Alexis Tolstoi ter mostrado aquela figura, nos palcos russos, em centenas de espetáculos.

No curso das negociações com o advogado de Rubinstein resolvemos confiar a decisão sôbre a sua exigência a um processo regular que daria a palavra final no tocante à intimação provisória e à nossa objeção, e para o qual, como testemunhas, requeremos fôssem intimados o grão-duque Ludwing von Hessen, o banqueiro Max Warburg, o banqueiro senhor de Beneckendorff und Hindenburg, o Secretário de Estado Kurt Baake, o ex-Ministro da polícia russa Bieletzky e a amiga íntima da tzarina, Anna Wyrubowa. Até a decisão judicial, declaramo-nos prontos a fazer aparecer no palco, como um simples Dimitri Ohrenstein, o banqueiro Rubinstein. Tal decisão me foi arrancada pelo senhor Rubinstein em conversações de várias horas que constituíram divertida interrupção na laboriosa seriedade do nosso trabalho. Leo Lania falou disso no *Diário* de janeiro de 1928:

> Há quatro semanas Rubinstein procurou Piscator. Durante noites a fio estivera no teatro, adquirira sempre um lugar nas primeiras fileiras da platéia, e tornara-se no curso de uma semana um vulto conhecido, pois tão cedo não se veria um freqüentador tão interessado. A bilheteria não conseguia livrar-se do seu pasmo: "Mas o senhor não estêve aqui ontem?" — "Sim, a encenação é excelente, e eu preciso revê-la." O porteiro, em atitude solícita, o conduzia à platéia.

Isso durou quase uma semana, até que êle logrou um jeito de falar com Piscator.

Um dia pisou a sala da direção um homenzinho baixo, de uns quarenta anos, nariz pontudo em formato de gancho sôbre duros lábios — um Napoleão judaico — que descarregou sôbre Piscator a metralha de sua calorosa eloqüência.

"Nada é verdade, nada é verdade — êsse Alexis Tolstoi é um patife. — Querem dizer que fui um espião? Valha-me Deus! Só porque fui contra a guerra. Procurei o tzar: Majestade, disse-lhe, a guerra é uma imbecilidade. O certo é a paz. Não devolvo os depósitos alemães. — Rubinstein, retruca o tzar, não se intrometa nisto! — Mas eu me intrometo; os depósitos alemães pertencem a particulares, e eu não os devolvo. Vou ao embaixador francês, Paléologue, e o malandro me diz que fui comprado pelos alemães. — Mais uma palavra, Paléologue, e dou-lhe duas bofetadas, repliquei. Não passo de homem de negócios, nunca fui político, quero realizar negócios. Como poderei fazê-los com a França, se aqui, no palco, nesta peça de Rasputine — que sabe êsse Tolstoi do que fiz com Rasputine! Como poderei fazer negócios em Paris, se os jornais escrevem que para o senhor eu não passo de um espião alemão? Ponha essa palavra de lado. Aproveitador, vá lá! Mas espião?"

Piscator, divertido, prometeu riscar a palavra espião. No dia seguinte, voltou Rubinstein. Assistira de nôvo à peça — quantas vêzes? — e achara que também "aproveitador" devia ser eliminado. E, em discussões de longas horas, todos os dias, conseguiu que Piscator eliminasse, um depois do outro, todos aquêles traços tão pouco lisonjeadores para êle.

O arranjo seria apenas provisório. "No mês que vem, voltarei a Berlim, e compareceremos ao tribunal no que diz respeito ao seu protesto contra a minha intimação provisória. Senhor Piscator, estarão comigo todos, os ministros do tzar e os grão-príncipes, o príncipe Jussupov e Trepov, o ministro tzarista, que aparece em sua peça e que hoje, comigo, faz parte do conselho fiscal do banco, e é meu melhor amigo. Assim, teremos um processo! O senhor verá como tenho sido caluniado. Político eu? Sou apenas um homem de negócios! E os seus espetáculos, excelente direção! Entendo alguma coisa disso!"

O juiz alemão Mitja Rubinstein não atestará, por acaso, que êle não pertence absolutamente à história da época, e que não é outra coisa senão um simples e honrado homem de negócios?

Depois da comédia, a sátira: o senhor Rubinstein em primeiro lugar, o imperador Guilherme em segundo. Também o senhor Guilherme, tal qual Rubinstein, não queria ser personalidade histórica. Também êle mobilizou a justiça, também êle interpôs uma intimação provisória, depois de não havermos tomado em consideração um aviso de seu advogado berlinense em que se pedia fôsse a sua pessoa retirada da peça.

Noutro lugar já expliquei que razões nos tinham levado a incluir no drama a figura de Guilherme II. Da cena transcrita há poucas páginas se depreende que não se tratava de uma distorção caricatural do imperador, e sim de uma estruturação objetiva de sua personalidade, de uma objetividade garantida pelo fato de, na peça, o imperador não proferir nem uma frase sequer que fôsse imaginada por nós, e sim tão-sòmente frases tiradas de seus próprios comentários aos atos de guerra, e de seus diferentes discursos. O historiador Emil Ludwig, no *Vossischen Zeitung,* tomou, em novembro de 1927, o nosso partido, referindo-se ao precedente de sua peça sôbre Bismark, quando uma semelhante intimação do ex-imperador fôra rejeitada pelo Tribunal Superior. Dizia-se nas razões: "Os vultos históricos só podem protestar contra a sua representação no palco se forem injuriados, o que é excluído por uma realização històricamente autenticada. Mas, naquele caso, o imperador fôra representado falando por quase dois atos, e, portanto, quase sempre em frases imaginadas que deviam caracterizá-lo como segunda figura principal. Se êsse caso, muito mais complicado, foi na instância superior decidido em favor do autor, o caso muito mais simples em Piscator não pode sequer ser debatido, devendo ser um mandado provisório encarado como chicana temporária."

Eu próprio, na seguinte declaração à Justiça, formulei o meu ponto de vista diante da pretensão de ser a figura do imperador eliminada da peça:

O teatro atual, como a mim se apresenta e como eu o dirijo, não pode limitar-se a agir sôbre o espectador apenas artìsticamente, isto é, estèticamente, sob forte acentuação do sentimental. A sua missão consiste em intervir ativamente no curso do fato histórico. E êle só cumpre tal missão mostrando a história em seu curso. O teatro não pode aceitar nenhuma limitação a isso. Tem de reivindicar o direito de, no curso histórico de um determinado período, apresentar igualmente tôdas as personagens que determinaram o período como expoentes de fôrças sociais e políticas. A única limitação que o teatro atual reconhece, na representação de tais personalidades, é a verdade histórica. Se, no meu esfôrço para mostrar um ponto culminante da história européia, introduzi no palco a figura do ex-imperador alemão, nem sequer me cruzou a mente a idéia, aliás de acôrdo com a minha filosofia, de apresentá-la como caricatura. Esforcei-me por pintar o seu caráter, na medida em que se tornou històricamente determinante, e de acôrdo com as fontes que pude explorar, de maneira tão pura que o próprio espectador simpatizante do ex-imperador deve convencer-se de, nos dias fatídicos do império alemão, haver sido confiada a condução dos negócios a um homem que não se mostrara à altura da tarefa. Com isso, eu, na qualidade de materialista histórico, não penso em atribuir uma culpa exclusiva pessoal ao ex-imperador. O protesto que ergo não se volta contra o indivíduo, e sim contra o sistema que possibilita tão falsa escolha de chefe. Portanto, friso, mais uma vez, que a apresentação das diferentes personagens de maneira hostil e ofensiva teria contrariado completamente o estilo de todo o espetáculo. O que importou foi dar um retrato das fôrças que provocaram o colapso sem exemplo da política européia nos anos de 1914 a 1918.

A missão do teatro atual, todavia, não pode esgotar-se na apresentação de fatos históricos por amor a tais fatos. Cabe-lhe dêsses fatos tirar o ensinamento para o presente, cabe-lhe advertir a nossa época mostrando-lhe as íntimas relações políticas e sociais, e, de conformidade com as suas fôrças, tentar intervir determinantemente no curso da evolução. Não entendemos o teatro apenas como espelho da época, senão como meio para mudar a época. Além disso, vê-se que a soma das verdades que constituem e determinam a vida se liga à verdade mais elevada, sempre considerada critério da verdadeira arte. A intervenção de um determinado conhecimento de filosofia da história, tal qual resulta das puras verdades históricas, equivale, para mim, às últimas exigências que se impõem à arte. Dêsse ponto de vista, parecer-me-ia mesquinha e irrelevante uma polêmica contra indivíduos, ainda que imperadores em tempos passados.

Seja qual fôr a sentença da justiça, o teatro, se quiser cumprir a sua missão de fator histórico, não pode permitir que o direito de uma personagem particular lhe limite o direito de configurar uma determinada imagem do mundo.

Chegado às nossas mãos o mandado provisório, nada mais nos restou senão riscar o papel de Guilherme II, para grande desgôsto, sobretudo, do artista, que possuía uma impressionante semelhança com Guilherme II, a mesma voz, os mesmos gestos, e que assim ganhava a vida. A partir de então, representamos a "Cena dos três imperadores" sem Guilherme e, em lugar do seu texto, líamos o mandado.

CÓPIA

Carimbo: D.R. N.º 1.493
Entrada em 24-11-1927
Grande, Oficial Maior
Cópia certificada

N.º
19.Q.88 27.
DECISÃO

A pedido do ex-imperador e ex-rei Guilherme II em Doorn, Holanda, representado pelo seu procurador geral, coronel inativo Leopold von Kleist em Berlim W 8, Unter den Linden 36,

demandante,

procuradores no processo: advogados Karl Siebert em Berlim NW 21, Rathenower Strasse 78, e Dr. Max Alsberg em Berlim W 30, Nollendorfplatz 1,

contra

o empresário teatral Erwin Piscator em Berlim SW 68, Oranienstrasse 83/84,

demandado,

dispõe-se, no curso do mandado provisório:

1. O demandado, para evitar pena cominada no § 888 do C.P.C., fica proibido de, em apresentação pública, particularmente na peça *Rasputine* de A. Tolstoi, mostrar o papel que reflete o demandante.

2. As custas do processo são pagas pelo demandado. RAZÕES:

O pedido de mandado provisório se aplica a uma cena na qual aparece o demandante, simultâneamente com o ex-imperador Francisco José e o tzar Nicolau II.

Os membros do júri assistiram, em 23 de novembro de 1927, ao espetáculo e dêle tiveram a seguinte impressão:

A cena foi incluída no drama original *Rasputine*. O aspecto sob o qual é apresentado o demandante é inconfundível. O demandante é ligado aos dois imperadores mencionados. As palavras que o autor coloca em sua bôca articulam-se em correspondentes cursos de idéias. Enquanto o ex-imperador Francisco José é apresentado como perfeito imbecil e o tzar Nicolau como um tolo beato e sem caráter, a impressão é a de que também o demandante deve ser assim caracterizado.

Fere-se, dessarte, a honra do demandante. É autêntico o direito de acusação de não-cumprimento da lei no sentido do § 823 alínea 2 do Código Civil em união com o § 185 segs. do Código Penal e § 249 do Código Civil.

O pedido resulta igualmente fundado à vista do direito da personagem. Não se discute se uma personalidade pertencente à história, como o demandante, deve haver por bem que a representem no palco. Todavia, é coisa essa que só pode ocorrer nos limites do § 23 alínea 2 da lei de proteção da arte, datada de 9 de janeiro de 1907.

O demandado, em seu programa, propõe-se como objetivo criar, com o palco, um valioso trabalho preparatório de tal modo que a revolução mundial triunfe e produza melhores e mais justas relações entre os homens. Para isso a propaganda é o *seu bom direito* (grifo do autor) num estado que se ergue sôbre os fundamentos da liberdade. Mas êsse direito tem de parar diante do justo interêsse das diferentes personalidades.

O justo interêsse do demandante fica prejudicado pelo fato de ser apresentado ao público de maneira calculada apenas para satisfazer o desejo de sensação e a curiosidade, e diminuir o demandante, fora de conexão com o objeto do drama original. Resulta daí uma legitimação do direito decorrente do § 23, alínea 2, da lei de proteção da arte.

Dêsse estado de coisas decorre a urgência do mandado provisório.

O parágrafo 91 do Código do Processo Civil rege a decisão das custas.

Berlim, em 24 de novembro de 1927.

Juízo de primeira instância

I, Câmara Civil 4.

Ass. Dümcke.
Despachado.

Berlim, em 24 de novembro de 1927

(L.S.) Assinatura.

Escrivão do Juízo de primeira instância I.

Certificado.

Ass. Siebden advogado.

"A sentença judicial dada a público ontem de tarde, e que, de acôrdo com o pedido do ex-imperador proíbe faça o Teatro de Piscator aparecer no palco a pessoa de Guilherme II, teve como resultado ficar apinhado o teatro da Nollendorfplatz. Grande número de pessoas, sem conseguir entrada, viu-se obrigado a voltar. Quando a inscrição luminosa antes da cena dos monarcas projetou sôbre o globo terrestre as palavras Petrogrado, Berlim, Viena, uma parte da assistência pôs-se de pé, para saber o que iria acontecer. Abriram-se os segmentos, e, como nos espetáculos anteriores, reconheceu-se na parte superior o imperador Nicolau, embaixo, à direita, o imperador Francisco José, enquanto saía do segmento esquerdo o escritor Leo Lania, para dizer ao público que o ex-imperador alemão havia protestado contra a sua representação no palco. Lania procedeu à leitura das frases mais importantes do mandado provisório notificado de tarde pelo juízo de primeira instância I. O público, que durante a leitura do mandado em certos pontos desatara a rir, pagou a mudança de cena com vivos aplausos. Não houve outras manifestações." (Notícia da imprensa.)

O Teatro de Piscator perdeu também o processo contra Rubinstein e eu, na qualidade de seu gerente, fui por longo tempo procurado tanto pelos oficiais de justiça de Rubinstein como pelos de Guilherme, em virtude das custas judiciais.

XVIII

A Sátira Épica

As Aventuras do Bravo Soldado Schwejk*

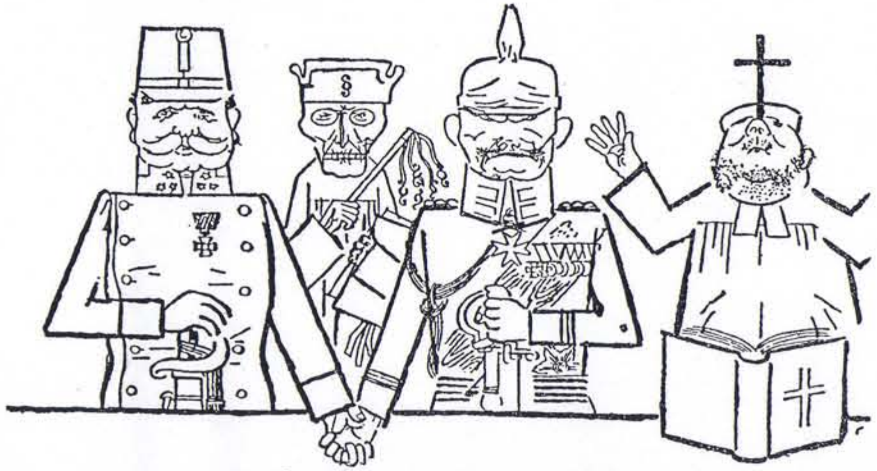
23 de janeiro de 1927 a 12 de abril de 1928

O significado que a guerra adquiriu na literatura da última década reflete visìvelmente as grandes tensões na evolução social e espiritual da Europa. Mas enquanto outros autores "tomam posição" em face da guerra, e com ela discutem, o romance de Jaroslav Hasek é digno de nota porque nêle a guerra, poder-se-ia dizer, suprime-se a si própria. A guerra é vista aí através do temperamento do homem simples. Schwejk constitui um triunfo da sã razão humana contra a retórica. Visto que

---

* Êste romance de Jaroslav Hasek, adaptado por Piscator ao teatro, pode ser lido em português em publicação desta editôra.

Hasek e o seu herói Schwejk se encontraram além de todos os conceitos tradicionais e reconhecidos, além de qualquer convenção, o que vemos é o confronto entre o homem simples e a antinaturalidade do assassínio em massa e do militarismo nas planícies em que tôda sensatez se transforma em loucura, todo heroísmo em ridicularia e a divina ordem do mundo numa grotesca casa de orates.



Do desenho animado para Schwejk.

Depois de havermos, em *Ôba, Estamos Vivendo!,* apresentado um pedaço de um decênio de história alemã e em *Rasputine* as raízes e as fôrças impulsionadoras da Revolução Russa, pretendemos em *Schwejk* mostrar todo o conjunto da guerra à luz da sátira e ilustrar a fôrça revolucionária da ironia. Além disso, seduziu-nos a possibilidade de apresentar Pallenberg num papel capaz de devolver ao grande intérprete, depois de longos anos de rotina, a oportunidade de manifestar tôda a sua arte.

Desde o princípio, percebi claramente que uma dramatização de *Schwejk* não podia ser outra coisa senão a fiel reprodução do romance, onde o trabalho consistira em enfileirar o maior número possível de episódios e os mais impressionantes possíveis para constituírem uma concepção total do mundo de Hasek. Além disso, foi preciso descobrir um meio de dar igualmente vida, no palco, à sátira hasekiana, que comentava os diversos

episódios. Enquanto quebrávamos a cabeça sôbre êsses principais problemas e questões da dramatização, recebemos o manuscrito da adaptação feita por Max Brod e Hans Reimann, que estavam na posse dos direitos. Confirmaram-se os nossos piores receios. O que estava lá não era Hasek, e sim uma patuscada de soldados, na qual, por amor a efeitos "cômicos" e no esfôrço de construir uma verdadeira "peça teatral", a sátira de Hasek ruíra completamente por terra.

Que fazer? Uma adaptação daquela adaptação parecia totalmente sem esperança, visto que Brod e Reimann tinham partido de pressuposições que se contrapunham à nossa posição, e visto que a sua adaptação fôra realizada num terreno ao qual não se ligava a nossa idéia. Mas Brod e Reimann estavam de posse de todos os direitos, e assim vimo-nos de mãos atadas. Iniciaram-se longas conversações, o tempo passava e não se chegava a nenhum resultado, até que finalmente resolvi proceder à adaptação auxiliado por Brecht, Gasbarra e o próprio Lania, esperando que Brod e Reimann, diante do fato, reconhecessem a justiça do meu procedimento, e se declarassem de acôrdo com a nossa adaptação (que, aliás, estava livre da suspeita de ser uma violação do autor).

Como sempre, nos trabalhos de importância, deixei Berlim e estabeleci o meu quartel-general num pequeno hotel-restaurante nas vizinhanças de Neubabelsberg. Depois de compreender os traços característicos da dramatização, o comitê de colaboradores, já mencionado, pôs-se em ação, a êle se unindo com freqüência Max Brod e Hans Reimann, o nosso cenarista Traugott Müller, o cenógrafo Otto Richter e Otto Kratz. Por longas horas conferenciei com George Grosz, o qual, na qualidade de "desenhista pensante", como gostava de intitular-se, aceitava imediatamente as minhas idéias, com o gigantesco entusiasmo objetivo que lhe era peculiar. Brecht aparecia muitas vêzes, no seu primeiro automóvel, bastante admirado; era o único entre nós a possuir, então, um veículo daqueles, e lembro-me com prazer de quantas vêzes tivemos de empurrá-lo, porque a ignição falhava, até um trecho em declive da rua, quando, então, Brecht, de charuto na bôca e acenando para nós, deslizava contente. Não faltavam distrações. Com grande pesar dos hoteleiros, eu me exercitava no tiro de pistola, sobretudo nas árvores do jardim do café, pendurava um saco de areia no caramanchão para nêle desafogar tôda a minha cólera contra os adversários, e como sempre dava grande valor à "fitness" física dos meus colaboradores. Duas vêzes por semana, a meu pedido, aparecia Fritz Sommer, o treinador do nosso estúdio, em cuja dura escola o nosso Lania, em particular, suava como quê. Brecht, do lado de fora, assistia a tudo aquilo pela janela aberta, com um sorriso indefinido nos lábios. Grosz, pelo contrário, participava de boa vontade dos exercícios, preferindo a corrida de um quarto de hora pelo bosque, metido num perfeito macacão azul. Muitos excursionistas poderiam ter acreditado estar em face de um bando de fugitivos. De noite, reuníamo-nos todos na cômoda sala de hóspedes, em volta de uma grande mesa, e, então, subiam as ondas da discussão. Especialmente Hans Reimann, reconhecidamente cheio de humor profissional, o qual tentava sempre defender o seu ordenança de caserna, não tinha, nas discussões, uma posição fácil. Aliás, o trabalho procedia sem dificuldade, e sobretudo Brecht contribuía com a sua argumentação, em longas exposições doutrinárias das quais por muito tempo nada entendemos, até que percebemos que falava da marcha de Schwejk rumo a Budweis. Brecht gostava extraordinàriamente de afixar uma etiquêta às coisas, antes mesmo de estar determinado o conteúdo destas. Depois de umas quatro semanas voltamos a Berlim com um manuscrito que podia servir de base à minha encenação.

A FORMA CÊNICA

Pela primeira vez tínhamos pela frente — não uma peça que, boa ou má, oral ou cênicamente preparada ou não, ainda assim tomava em consideração a forma do teatro — mas um romance. E na verdade um romance, em que, apesar da passividade da figura principal, tudo é pôsto em movimento; Schwejk é transportado — para a prisão, da prisão — Schwejk acompanha o padre em seu caminho para a missa, Schwejk é levado em cadeira de rodas à revista, viaja de trem para a frente, marcha durante dias, para procurar o seu regimento; em resumo, em volta dêle há um constante movimento, tudo flui permanentemente. É notável o modo pelo qual nessa mobilidade do material épico tem expressão tôda a infatigabilidade da guerra.

Exemplo de um processo de movimento cênico para *Schwejk*. II. 2 (Anábase):

Faixa 1 da direita para a esquerda
Schwejk marcha. Da esquerda para a direita. Cantando.
Na faixa 1 (da direita para a esquerda) entra, de pé:
Mulher velha. Encontro.
A faixa 1 contém:
Diálogo até "... o regimento corre".
Faixa 1 da direita para a esquerda:
Schwejk prossegue a marcha.
A mulher velha, de pé, sai.
Na faixa 1 entram:
Marcos quilométricos, árvores, letreiro: povoação Maltschin.
Faixa 2 da direita para a esquerda:
Entra Kneipe.
A faixa 1 e 2 contém:
Cena até ".... pelo caminho mais rápido até o Regimento".
Faixa 1 e 2 da direita para a esquerda:
Sai Kneipe.
Schwejk marcha.
Na faixa 2 entra:
Heuschober (Ronco de 8 segundos).
Cena até "... se êles não tivessem desertado".
A faixa 1 corre (1/2 minuto).
A faixa 2 também, da esquerda para a direita.

Quando, pela primeira vez, eu lera o romance, muito antes de pensarmos na dramatização, tivera a idéia de um fluir ininterrupto e sem descanso dos fatos. Quando se tratou de levar o romance ao palco, a idéia, em mim, condensou-se no meio concreto da faixa corrente.[1]

---

[1] "P. possui uma fantasia técnica como nunca se viu antes; liberou tôdas as fôrças do palco, desvendou-lhe todos os segredos. A sua faixa rolante significa efetivamente mais do que um simples artifício. P. eliminou as clássicas unidades de lugar, tempo e espaço, e devolveu ao palco o caráter do maravilhoso, do mágico, graças a um domínio genial dos mais modernos meios técnicos." (De: *Die Welt am Abend*, de 24 de janeiro de 1928, Kurt Kersten.)

Mais uma vez a forma cênica saiu inteiramente da matéria, pelo menos — eu poderia dizer — do estado de agregação da matéria. E, ainda que sòmente por acaso e de passagem, mais uma vez "indicou" aquela forma de palco um estado social: a diluição, o deslizamento de uma ordem social. E da forma cênica saiu, por sua vez, a configuração dramatúrgica da peça.

DRAMATOLOGIA NA FAIXA CORRENTE

Tôdas as tentativas levadas a efeito até hoje para transportar romances ao palco malograram substancialmente. Na maioria dos casos, nada mais restou do que a figura do herói principal, que, porém, pelo fato de se ver colocado noutro curso de ação, perdeu o característico do seu ambiente, e se viu obrigado a tornar-se, como personagem, digno de incredulidade.

Duplamente difícil foi a tarefa de dramatizar o romance de Jaroslav Hasek. Não se tinha pela frente um romance estruturado como um todo coeso, e sim uma enorme coleção de fatos anedóticos e aventuras, a qual, além do mais, nem sequer era concatenada. Schwejk, como personagem, foi determinado desde o comêço; e, no curso posterior, não experimentou qualquer evolução. Nunca ativo, sempre passivo, imaginável em tôdas as situações, mas não da do seu próprio fim. O romance destinara-se a abranger apenas o período desde a evolução dos fatos históricos de 1914 até a metade da guerra mundial. Por conseguinte, todos os elementos de que se compunha a obra de Hasek, com exceção da amplitude épica, que precisava das faixas, pareciam opor-se a uma adaptação dramática.

O primeiro método aplicado foi a mencionada dramatização no velho sentido. Schwejk como protagonista foi tirado do romance e colocado numa ação imaginada. A tentativa, era de se prever, só produziu coisas inúteis. Não obstante a escolha das melhores partes do texto da obra original, Schwejk perdeu inteiramente o ar que lhe era peculiar. Faltou ímpeto às suas histórias e graças; a minuciosidade hasekiana do tratamento do material revelou-se imprescindível, enquanto a dramatização circunscreveu e apequenou o fato. A ação trazida de fora para Schwejk, além de ser uma história de amor, tirou a base política fundamental da obra de Hasek. Deixaram de constituir o fator decisivo o ambiente e os seus representantes, e passaram a sê-lo os vários insignificantes indivíduos ligados a êle pelas necessidades cênicas da comédia. As arremetidas de Hasek contra a monarquia, a burocracia, o militarismo e a Igreja, perderam assim tôda a sua fôrça. De Schwejk, que toma tudo a sério, a ponto de se tornar ridículo, que a tudo obedece, até à sabotagem, que tudo aceita, mas de tal modo que tudo destrói, sai um ordenança pateta que, sem saber, transforma para melhor as inabilidades do seu primeiro-tentente!

O malôgro dessa tentativa — que aliás, pelos adaptadores, foi levada até a preparação de uma peça teatral bastante representável — mostrou mais uma vez que é falso o caminho da mudança de romances em peças teatrais. O resultado foi a renúncia à "dramatização" da figura, e, em lugar de uma peça teatral em tôrno de Schwejk, a apresentação de partes do romance no palco.

Só havia uma dificuldade para êsse plano: a forma do palco atual. Parecia impossível dominar o curso épico do material com os velhos meios do teatro. No palco imóvel era preciso chegar sempre a uma decomposição dos sucessos de Hasek em cenas individuais, o que se opunha inteiramente ao caráter do romance. Essa dificuldade foi vencida por Piscator que transformou o palco fixo em palco rolante. Com mão segura, descobriu êle um meio cênico correspondente ao curso épico do romance: a faixa corrente. Assim o problema não foi resolvido apenas tècnicamente, senão também dramatùrgicamente. Os adaptadores não tiveram mais de procurar uma construção cênica qualquer, estranha ao material original; pelo contrário, puderam limitar-se a escolher as cenas de efeito mais dramático do romance e prepará-las, no texto, para o palco. O agrupamento do material pôde apoiar-se estreitamente a Hasek, só restando aberta a questão de dar vida cênica ao ambiente decisivo para a personagem de Schwejk. Como sempre, Piscator resolveu o problema com a fita de cinema, mas com uma alteração, pois lhe deu a forma de desenho animado. Nos lugares em que Hasek, no comêço dos seus capítulos, apresenta como tema expressões diretas e de princípios, colocou Piscator os desenhos de George Grosz. Dessa maneira, conseguiu uma efetiva compressão das fôrças opostas a Schwejk. (Mencione-se aqui que Piscator por longo tempo acalentou a idéia de apresentar no palco, como figura única, Schwejk, aparecendo os seus adversários apenas em desenho). Os parceiros de Schwejk, pelo contrário, em não sendo elementos portadores de ação, foram concretizados em bonecos marionetes. Originàriamente, fôra aí prevista uma distribuição mais severa, correspondente às diferentes ideologias de classe das figuras.

Fixados tanto a forma cênica como os meios cênicos, à dramatologia nada mais restou, senão comprimir o romance, para cuja leitura são necessárias no mínimo 24 horas, enquadrando-o numa duração de 2 horas e meia, sem lhe alterar o estilo próprio (infelizmente não se pode dividir Schwejk em cinco noites, como Piscator havia pretendido).

Foi mister uma forte redução e compressão das partes originais, e até, em parte, um completo reagrupamento delas, para fazê-las representáveis. Por outro lado, cuidou-se rìgidamente de não empregar outro texto senão o original, de Hasek.

Havia no fim uma particular dificuldade, na verdade não inteiramente resolvida: Hasek, morto durante a elaboração do seu manuscrito, não deixara nenhum aceno quanto ao possível fim do seu trabalho. Qualquer fim arbitrário pareceria violento; qualquer fim natural careceria de efeito cênico. A tão discutida cena do céu, que aliás deve a sua origem a um trecho existente em Hasek, o "sonho do cadete Biegler", teria significado uma refundição que prejudicaria a figura, visto que da essência do manuscrito original não podia ser extraída. Assim, bem ou mal, foi preciso contentar-se com uma solução de compromisso, ao mesmo tempo eficiente cênicamente e schwejkiana.

O caminho aí pisado abre para o futuro extraordinárias perspectivas. A revolução espiritual, em que estamos, não sòmente condiciona uma transformação radical dos meios puramente técnicos, como também conduz ao descobrimento de um nôvo campo de matéria e forma. O teatro já não pode, hoje, fixar-se numa forma dramática, nascida de determinadas condições sociais e técnicas, num momento em que tais condições experimentam uma alteração fundamental. Surge uma nova forma de espetáculo teatral, por enquanto ainda incompleta e simples transição, mas repleta de inumeráveis possibilidades. Os historiadores de arte burgueses podem tentar defender, com leis estéticas, a "pureza" de suas formas de arte contra o "vandalismo" de uma classe ascendente. Piscator conquistou para o palco o romance revolucionário, coisa mais importante do que tôda a loquacidade esteticista. (Gasbarra, *Welt am Abend*, janeiro de 1928.)

A FAIXA CORRENTE

Surgiram problemas inteiramente novos também para a arte dramática. Pela primeira vez, um ator era obrigado, no palco, a desempenhar todo o seu papel em viagem, idas e corridas, o que exigia um silêncio absoluto das faixas. Nos primeiros entendimentos com a fábrica, foi-nos prometido o cumprimento daquela condição fundamental. Quando, pela primeira vez — em 8 de janeiro de 1928 — no teatro da Nollendorfplatz, ouvimos as faixas em serviço, tivemos a impressão de um moinho a vapor trabalhando com tôda a sua potência. Elas rangiam, bufavam, batiam de tal modo que tôda a casa estremecia. Mesmo que se empregasse a mais extrema fôrça dos pulmões, não seria possível vencer o estrondo. Não era imaginável um diálogo sôbre aquêles monstros enfurecidos. Creio que mergulhamos nas poltronas, na platéia, e rimos, desesperados. Estava-se a doze dias da estréia. Os técnicos garantiam poder reduzir o estrondo; quanto ao prometido silêncio, não se falava mais nêle. Houve ameaça de um demorado processo, e o espetáculo pareceu vacilar. Como sempre, vi que a minha idéia só podia ser realizada em parte. Daquela vez a situação era ainda mais difícil, pois tínhamos em Pallenberg um colaborador sem dúvida dotado de boa vontade, abnegado ao extremo, mas também muito sensível, a quem aquêle aparelhamento desusado enervava, especialmente quando não funcionava. Iniciou-se, com o melhoramento das faixas, um penoso trabalho, que enchia todos os minutos nos quais eu não usava o palco para os ensaios. Com enormes quantidades de grafite, sabão e lubrificantes, mediante o enrijecimento do piso do palco com fortes traves de madeira, o encaixe de novos mancais, o revestimento dos elos da corrente com fêltro, bem como o revestimento da parte inferior de tôda a faixa com o mesmo material, logrou-se finalmente reduzir o barulho de tal modo que êle não cobria inteiramente o texto. Não obstante, os atôres tinham sempre de falar em voz bem alta.

Foi de grande simplicidade o restante da construção do palco. Além das duas faixas correntes, encontravam-se em todo o palco apenas duas molduras de tela, uma atrás da outra, e como fecho uma grande superfície de tela. Os apetrechos entravam em parte em cena aberta sôbre as faixas correntes, em parte pendiam de corrediças, sendo assim possível movê-los ràpidamente para fora e para baixo. Foi o palco mais simples, mais limpo e também mais capaz de mudanças que jamais construí. Tudo se fêz depressa e aparentemente sem esfôrço. Naquele aparelhamento cênico, parecia-me um fator especial o seu inerente aspecto cômico. Tudo quanto tècnicamente sucedia no palco levava a rir sem querer. Parecia atingida uma perfeita harmonia entre o material e o aparelhamento. Para o todo eu tinha uma vaga idéia de algo assim como estilo *knock-about,* algo que lembrava o *Variété* e Chaplin.

O FINAL DA ADAPTAÇÃO DE SCHWEJK

Muitas vêzes, na imprensa, fomos censurados pelo final malogrado. Não se percebeu que pretendemos representar *As Aventuras do Bravo Soldado Schwejk,* de Jaroslav Hasek, e não uma "peça" com exposição, ponto culminante e catarse. Hasek morrera antes de poder terminar o seu trabalho, e Vanek, editor do legado, não conseguira, também, chegar a um final da peça. Um material dêsses só pode ser esgotado, realmente, com a morte do herói. Vimo-nos, assim, diante de um dilema, e disso tínhamos plena consciência. Foram intermináveis as propostas para concluir o trabalho.

Finais para Schwejk

1 — Fim em Brod-Reimann:

Casamento do primeiro-tenente Lukács e Stelka. Schwejk solicita a honra de ser padrinho de um eventual filho.

2 — Grosz prefere como final:

Verdadeira cena *knock-about* "Tudo em pedaços" ou Todos sentados em volta como esqueletos de máscara mortuária. Todos brindam.

3 — Lania prefere:

Schwejk, sentado no cálice, espera por Vodichka. A guerra mundial chega ao fim. Mas em vez de Vodichka aparece Brettschneider. Conversação. Schwejk é prêso mais uma vez. (Diante da velha Áustria, nada mudou pròpriamente. Schwejk continua criatura associal, dinamite, destruidor de tôda ordem social.)

Por longo tempo, foram essas as melhores idéias para o fim; até que se chegou à solução de representar a cena final no céu.

Nenhum dêsses finais nos satisfazia. Finalmente, descobri a idéia definitiva no romance. E nisso tenho que repisar com energia, porque essa cena final não representada foi mais tarde considerada propriedade espiritual de Max Brod, sendo eu censurado exatamente por haver eliminado tão viva e poética cena, de mêdo do seu efeito político. O sonho do cadete Biegler em Hasek estimulou a cena "Schwejk no céu". A cena, depois de Schwejk ter lutado contra tôdas as autoridades terrenas, deveria colocá-lo em contraposição às autoridades "supraterrenas", e estas, diante dêle, se mostrariam sem substância, não existentes. Propusemos a idéia a Brod, que a acolheu com entusiasmo, e, em seguida a uma pormenorizada entrevista com Gasbarra, que para a cena desenvolveu uma idéia fundamental dramatúrgica, escreveu-a de maneira inteiramente satisfatória para todos. Afirmou-se, mais tarde, que eu deixara de representar a cena, de mêdo que o seu efeito fôsse excessivamente radical. Na realidade, durante os ensaios, patenteou-se não se adequar o horror do desfile dos mutilados diante de Deus, ao final da peça.

INSTRUÇÃO PARA A DISTRIBUIÇÃO DA ÚLTIMA CENA

Mutilados diante de Deus.

Contratar mendigos sem perna,
20 comparsas com bonecos,
5 ou 6 verdadeiros mutilados,
um, pisando a todo instante os intestinos,
um, levando ao ombro a perna
um, trazendo a cabeça debaixo do braço,

Braços e pernas pendentes da mochila. Todos cobertos de lama e sangue.
Duas meninas, de mãos dadas, e rosto em sangue.

Essa cena foi representada, e precisamente no primeiro espetáculo fechado, diante das divisões especiais da Cena Popular. Sôbre a faixa corrente, ao soar da marcha de Radetzky, o grupo de soldados ensangüentados, andrajosos, percorreu o palco à testa um inválido de guerra, cujas pernas tinham sido arrancadas e que, penosamente, era obrigado a tentar manter o passo sôbre os cotos. Deus, contracenando, desenhou-o Grosz, para o filme, de maneira tão grotesca que, conversando com Schwejk, se encolhia ao olhar.

Na representação, percebemos que aquilo não tinha cabimento. A cena, que, além disso, na concepção de Brod, chegara a ser demasiadamente longa, houvera, talvez, podido permanecer, se nós pudéssemos ter contado com mais 10 dias para os ensaios. Mas não dispusemos de mais tempo para encenar como exigia a cena.

Assim, no dia da apresentação à imprensa não dispúnhamos de nenhum final. Encerramos, então, o trabalho com a entrevista entre Schwejk e Voditchka: "Por volta das seis depois da guerra mundial", sem ficarmos satisfeitos com a solução. Mas, não havendo jeito de descobrir um final, pareceu-nos melhor a interrupção direta, assim como também Hasek fôra obrigado a deixar inacabado o seu trabalho. A forma nascida para *Schwejk* não era, seguramente, completa nem definitiva. Como no caso de *Rasputine,* era uma anteforma destinada aos autores da geração futura. Se tivéssemos disposto do tempo necessário, coisa mais expressiva, mais penetrante, mais eficaz houvera sido elaborada.

Não nos esqueçamos das condições em que teve o nosso teatro de lutar por nôvo terreno em cada peça. Se nos tivesse sido possível empregar num positivo trabalho em tôrno da peça todos os dias e semanas perdidos nas discussões com os dois primeiros adaptadores, indubitàvelmente muita coisa teria tido outro aspecto. Parece-me injustificada a acusação de havermos deixado de lado os melhores trechos do romance e composto um todo menos eficaz. Por semanas percorremos os volumes do *Schwejk* a todo instante, em busca dos melhores trechos, ajudados por numerosos amigos do teatro que participaram do trabalho por interêsse literário. Não creio que algo nos haja escapado; algo que, segundo o plano elaborado em comum por todos nós, pudesse ter sido usado. É claro que tivemos de desprezar muitas cenas, pelo simples motivo de que o espetáculo, em lugar de três horas, teria durado o dôbro. Deixamo-las de lado, esperando poder representar uma segunda parte do *Schwejk* na temporada seguinte.

Por inconcebível indiscrição, o plano foi dado à publicidade antes do devido tempo, ocasião em que Max Brod apresentou imediatamente, por carta, as suas reivindicações. É duvidoso que uma segunda parte tivesse tido o mesmo efeito. Muito provàvelmente a segunda parte se teria tornado efetivamente outra coletânea de fatos anedóticos, pois o curso de movimento do primeiro "itinerário" já fôra esgotado com a ação entre o país natal e a frente.

CENA E FILME

Mais essencial ainda do que nas demais peças, em que as figuras se explicavam em parte por si próprias, foi no *Schwejk* que eu expus o sentido do ambiente por meio do filme e de marionetes.

As marionetes não foram absolutamente uma "idéia artística" minha; pelo contrário, representavam os tipos enrijecidos da vida política e social na velha Áustria. Estabelecemos uma série completa de graus: semimarionetes, tipos marionéticos, semi-homens. Diante dêsse mundo fantástico o único vulto humano era Schwejk. Por longo tempo pensei até em levar tal idéia à última conseqüência, e deixar como ator único Schwejk-Pallenberg, mecanizando todo o ambiente por intermédio de filme, marionetes e alto-falantes. Eis a realização final: em parte, empreguei bonecos inanimados, com atitude e máscara de horroroso exagêro (como os bonecos grotescos apresentados no "Dada" por Grosz, Heatfield e Schlichter); em parte, usavam os atôres máscara que igualmente exageravam a particularidade de sua função (por exemplo, imaginei o "espião" com grandes olhos arregalados e gigantescas orelhas).

Nos tipos marionéticos e semi-homens, o exagêro estava na máscara cênica e nas vestes. Assim, por exemplo, o chefe da prisão usava um gigantesco punho feito de gaza e algodão que imediatamente o caracterizava. Tudo foi uma questão de evidente separação, nìtidamente clara, dos tipos, e exagêro das figuras individuais até o simbolismo *clownesco*. Para êsse trabalho não podia haver melhor homem do que o meu velho amigo George Grosz. Dessa maneira nasceu um grande trabalho gráfico que interessou também ao Procurador do Estado e cujas fôlhas passaram a constituir objeto do "processo de blasfêmia" contra Grosz e contra a editôra Malik. Os desenhos para o *Schwejk* ocuparam cêrca de 300 fôlhas. Não foram de menor importância para o estilo de *Schwejk* os apetrechos teatrais. Também êles desempenhavam uma função cômica e, por conseguinte, deviam ser exagerados caricaturalmente. Mas infelizmente, também nesse caso, muita coisa ficou por fazer.

O filme foi de predominante significado para a caracterização do ambiente em *Schwejk*. Mas dessa vez não pude contentar-me, em correspondência com o estilo exigido pelo material, com o filme natural e documentário. O próprio filme teve de subordinar-se ao elemento caricatural e satírico de tôda a representação, e assim, da minha sugestão, se originou o desenho animado político-satírico de autoria de Grosz, onde se moviam grotescamente os marionetes do militar, da Igreja e da Polícia.

Mas o principal mérito de Grosz nesse filme não estêve apenas no desenho verdadeiramente genial dos tipos, e sim, em primeiro lugar, no fato de êle, através do filme, haver tirado Schwejk e, respectivamente, o ambiente de Schwejk da estreiteza histórica, estabelecendo assim a integração na atualidade. Os médicos militares, oficiais, Procuradores do Estado, eram vultos ainda hoje vivos na Alemanha prussiana. Com isso, a peça continuou a luta no terreno político do dia.

DESENHOS À MARGEM PARA O TEMA

Quando John Heartfield e eu, em 1916, no meu atelier de Südender, num dia de maio, de manhã, por volta das 5 horas, descobrimos a fotomontagem, não imaginávamos as grandes possibilidades nem o caminho espinhoso mas eficaz que aquêle achado iria ter. Como sucede freqüentemente na vida, tínhamos descoberto um veio de ouro, sem o saber. Ao mesmo tempo, jovens aventureiros pisavam o terreno desconhecido do *dada*,

e já pairavam no ar, prontos, certos achados. Figurava entre nós um certo Erwin, que fôra soldado em Flandres, que já ouvira falar de nós e que exprimiu a sua simpatia por remessas de chá. (Foi no tempo do mel artificial ornado com a cruz de ferro, e da chamada marmelada de guerra, comida como substituto da manteiga — tudo contra cartões de racionamento.) Erwin, temerário e tenaz como o seu antepassado, o velho e polêmico tradutor da Bíblia, *Piscatorius,* trazia o nariz erguido para o ar, assim como nós, procurando apaixonadamente novas possibilidades. Sei que já naquele tempo trazia consigo, fixado e pronto, o plano do Teatro de Piscator. (Lembra-se ainda, Erwin, de como, muito antes dos russos, na qualidade de assistente de um diretor superior, você dirigiu a famosa *matinée dada,* enquanto, atrás, alguém, dos bastidores, vociferava para o público palavras pesadas e grosseiras?)

Erwin introduziu, de maneira racional, a fotomontagem no âmbito do teatro, reformou a velha magia dos bastidores e deu novamente ao palco a vitalidade e a plenitude de fatos que o verdadeiro teatro deve possuir. Visite-se qualquer outro bom teatro preferido, e saber-se-á o que pretendo dizer. Como inúmeros exploradores em busca de novas terras, Erwin não se detém em nenhuma coisa já experimentada. Nêle também vive uma parcela do velho anseio de Wagner, e assim, freqüentes vêzes, o vemos na árdua procura da arte total que encerra tôdas as artes. Que sonho e pensamento mais sublime, que possibilidade, que espaço cênico ampliado para o moderno mago do palco! Erwin, como qualquer criatura que vê razoàvelmente, vê por exemplo o negócio artístico também hoje tremendamente ridículo, as ações, a coisa puramente financeira e, natureza de pregador, quer profèticamente colocar a arte numa trilha de maior resultado.

Assim, para o desenhista, armou, atrás da cena, um enorme quadro revestido de papel branco, e nêle eu acompanho a peça com grandes hieróglifos contraponteados em cima e embaixo; empasto, ou melhor, desenho os textos acompanhadores necessários e mais bonitos, bem como as malícias hasekianas que não são proferidas. Inegàvelmente, Erwin criou um grande plano de efeito, para uma nova arte gráfica, um verdadeiro manejo gráfico; mais atraente, para o desenhista da atualidade, que o bolorento serviço de esteta e as gráficas sinuosidades de bibliófilo para gente elegante e educada.

E os tão citados "Daumiers" da época podem profetizar e pintar o horror na parede. Excelente meio para o artista que queira, pura e simplesmente, falar à massa. É claro que um nôvo plano exige novos meios, uma nova linguagem estilística de desenho, uma linguagem clara e concisa, grande possibilidade, é certo, de educação para cabeças confusas e gente caótica! Nada se consegue, nesse ponto, com afobações impressionistas. O traço deverá ser fílmico, claro, simples e não excessivamente fino (por causa do deslumbramento); e, além disso, deve ser duro, algo assim como os desenhos e xilogravuras em caracteres góticos, e as gravações lapidares nas pirâmides.

Jovem pintor e desenhista de hoje, eis à tua disposição uma parede. Usa-a, se tens alguma coisa para dizer!

George Grosz

Além do desenho animado, usou-se também o *filme natural;* em primeiro lugar porque era mister criar a atmosfera para as diferentes cenas e, por conseguinte, situá-las nas ruas de Praga, na viagem de trem, etc. Para as cenas de rua enviamos expressamente a Praga o nosso cinegrafista chefe Hübler-Kahla. O cenário com a faixa corrente exigiu uma nova e especial técnica de filmagem, à qual se opuseram grandes obstáculos. Sendo necessário montar o aparelho num automóvel, o resultado, em virtude das sacudidas do carro sôbre o calçamento desigual das ruas de Praga, foi uma constante subida e descida das imagens. Sòmente pelo repetido corte e união das melhores cenas conseguimos um resultado satisfatório.

Tentei finalmente uma união entre o filme natural e o desenho animado na marcha para Budweis e nas cenas de guerra do fim. Na "anábase" de Budweis, mandei copiar, sôbre filmagens do natural, filas de árvores desenhadas, com o que logrou uma expressão muito mais forte a continuidade da desesperada marcha. Nas entrecenas, o filme entrosava-se orgânicamente nos diapositivos desenhados.

Na cena final — e na verdade a idéia me ocorreu, sob a desesperada pressão de ainda salvar o final, meia hora antes do início da estréia — mandei projetar, por sôbre a projeção fixa dos corpos esfarrapados dos soldados, uma faixa interminável de cruzes desenhadas, que do horizonte rumava até o espectador. Ansiosos, aguardamos na estréia o extraordinário efeito experimentado apenas meia hora antes. Infelizmente, esperamos em vão. A projeção fixa apareceu, embora pálida, mas as cruzes ficaram de fora. Terminado o espetáculo, revelou-se que o operador, completamente fora de si, passara o filme, é certo, mas com o diafragma fechado.

A FIGURA DE SCHWEJK E PALLENBERG

Particularmente duvidosa a questão de saber se Schwejk é realmente um pateta completo que não sabe o que diz nem o que faz, e assim, inconscientemente, pela sua atitude simplória, leva ao absurdo a guerra e tôda autoridade, ou se é simplório apenas na aparência, mas age na verdade com tôda a consciência. Em todo caso, concordamos em que a existência de sua pessoa basta para que ruam por terra todos os conceitos de autoridade, como Igreja, Estado, militarismo. Schwejk não age pelo fato de atacar ou negar, e sim, ao contrário, pelo fato de confirmar tudo quanto subsiste, e até a derradeira conseqüência.

Eis o significado de Schwejk: êle não é apenas o trocista que, com as suas troças, afirma coisas e relações; é também o grande cético que, com a sua afirmação rígida e incansável, a tudo nega realmente. Schwejk, argumentamos, é um elemento profundamente associal, não é nenhum revolucionário que queira uma nova ordem; é um tipo sem ligações sociais, que também numa sociedade comunista agiria de maneira desagregadora e destruidora.

Para êsse papel, como o víamos, não era possível tomar em consideração, na Alemanha, outra pessoa que não fôsse Pallenberg. Essa designação nos foi repetidas vêzes reprovada precisamente do lado que, do ponto de vista político, estava conosco; foi reprovada sob a alegação de que criávamos um "estrelismo" em nosso teatro. Não sei o que se pretende com isso. Para mim, só existe o conceito do ator de talento, ou do ator sem talento. A atribuição de um papel nunca pode derivar de outro ponto de vista que não o da integral aptidão do ator para o desempenho do papel. Se é um principiante ou um astro, pouco importa. Muitas vêzes é um astro. Por que não seria utilizável para nós uma vocação, mesmo que as relações econômicas a tenham transformado em "astro"? Mas isso só autoriza a ataques se tal ator é pôsto prèviamente em relêvo, isto é, se o papel é criado para a sua personalidade, ficando subordinado a êle todo o resto, sentido, peça, apresentação, direção, etc. Mas o nosso era precisamente o caso oposto. Não foi por causa de Pallenberg que apresentamos o *Schwejk,* não foi para êle que criamos o papel; pelo contrário, papel e sentido da peça queriam Pallenberg. Só assim é possível colocar a exigência: derradeiro efeito através da melhor atribuição, ou seja, da mais certa. Precisamente a mesma coisa que ocorre quando alguém, como nós, quer obter um efeito político.

Pallenberg, verdadeiramente um Schwejk ideal, identificou-se de maneira admirável com os elementos cênicos e técnicos da peça, e com o conjunto. Assim, também por êsse lado, êle não foi absolutamente conosco "o astro", no sentido habitual. Êle, que recebera o seu cunho definitivo na escola de Reinhardt, precisou de um poderoso esfôrço interno para atender às exigências dêsse nôvo gênero matemático do drama teatral. Executou essa transformação com extraordinária facilidade e elasticidade e formou uma personagem que, sem nenhum exagêro, pode ser incluída entre as figuras imortais da história do teatro.

"O ponto dramático central é o Schwejk de Pallenberg, a maravilhosa constituição de uma personagem popular lendária, da qual emana um sugestivo efeito, como se tivesse realmente existido em Praga; êle possui algo de um bom animal inocente e sofredor, que não sabe, que não pode saber, por que é obrigado a colhêr tanta adversidade. No olhar, na voz, às vêzes algo de infinita humildade e tristeza, um pobre Schlemihl da família de Candide e Eulenspiegel, ao mesmo tempo. Pallenberg, pela segunda vez, recriou Schwejk; o que depõe em favor de Piscator é ter descoberto um ator tão peculiar como Pallenberg, e mais ainda depõe em seu favor o fato de Pallenberg ter sido capaz de se identificar na nova orientação, e ter sido capaz de se dominar." (De *Die Welt am Abend,* de 24 de janeiro de 1928, Kurt Kersten.)

XIX

A Comédia da Conjuntura Econômica — Palco de Piscator — Teatro de Lessing

8 DE ABRIL A 3 DE MAIO DE 1928

EM 1.º de março de 1928 conseguimos um segundo teatro berlinense, o Teatro de Lessing, velha construção no noroeste da cidade, que tivera o seu esplendor sob a direção de Otto Brahm.

Não me empenhei por um segundo teatro, mas aceitei as razões apresentadas por Otto Katz. *Schwejk* com Pallenberg, no Teatro da Nollendorfplatz, proporcionava casas repletas, e nós não queríamos, como infelizmente já fôra o caso com *Ôba, Estamos Vivendo!* e *Rasputine,* interromper os espetáculos em pleno êxito, sòmente por causa dos nossos assinantes. No comêço da temporada tínhamos determinado uma assinatura que incluía 7 espetáculos, e tínhamos assumido com as divisões especiais da Cena Popular o compromisso de apresentar pelo menos 5 peças. Em fevereiro, contudo, só havíamos dado três espetáculos e, como acreditávamos, não se via o fim da série de *Schwejk*.

Além disso, tínhamos um dever artístico para com a senhora Durieux, sem contar que, na organização de tôda a emprêsa, ela se tornara merecedora de gratidão. Sentindo cada vez mais insistentemente a necessidade de apresentá-la num grande papel, pareceu-nos a melhor oportunidade a *Conjuntura* de Lania, com o grande papel feminino central. Assim, embora hesitante, dei o meu consentimento ao segundo teatro. Numa conversação, realizada ainda na época da fundação do nosso teatro, Lania (cuja *Greve Geral* eu, por ocasião da greve dos mineiros inglêses, propusera à Cena Popular, porque tanto a matéria como a forma me faziam parecer necessária uma representação) me propusera uma idéia da comédia, que muito me agradou. Ocorreu-lhe mostrar o tráfico realizado com a revolução, e provar que a idéia triunfa igualmente sôbre as personalidades que dela pretendem abusar. A comédia, cujo título provisório era *Vermelho contra Branco,* ligava-se aos acontecimentos que vinham ocorrendo na China; apresentava um general chinês que, na Inglaterra, caía nas mãos de um ativo "manager" e por êste era depenado financeiramente, embora aparecesse como uma espécie de terror dos burgueses. As conseqüências do negócio, no desenvolvimento do qual o "manager" abre falência, constituíam a armação da peça.

Nessa primeira forma, a comédia revelou-se um malôgro. A idéia básica não sustentava a peça inteira, a ação não parecia convincente. O próprio Lania, descontente, resolveu refundir a peça a partir do fundamento, e tomar em consideração as possibilidades da distribuição dos papéis. Foi a primeira tentativa de uma produção inspirada pelo nosso teatro e pelas suas necessidades: o autor como alguém que aproveita o palco, e que, desde o primeiro instante, se coloca em estreito contacto com o diretor artístico e com tôdas as possibilidades e pressuposições do teatro; como alguém que cuida da solução do seu problema.

Em julho, dirigimo-nos juntos para Heringsdorf, e enquanto eu, Gasbarra e Toller iniciávamos o trabalho preparatório de *Ôba, Estamos Vivendo!*, pôs-se Lania a lidar com a nova forma de *Vermelho contra Branco,* já então intitulada *Conjuntura*. No fim de julho, estavam prontos dois atos da comédia, e quando Lania nos leu a peça, ela nos agradou muito, particularmente à senhora Durieux, que do papel principal esperava um grande efeito e muito êxito. Pretendíamos representar a peça em segundo lugar.

Já disse antes por que resolvemos fazer seguir a *Ôba, Estamos Vivendo!* a peça *Rasputine*. Mas, quanto mais intensivamente nos ocupávamos de *Conjuntura* e quanto mais claramente percebíamos os problemas do nosso teatro, revelou-se também que a comédia, em sua última forma, não poderia satisfazer-nos. Reconhecemos que não podíamos ficar na superfície dos problemas, que de nós se queria chegássemos ao fundamento das coisas, e que a matéria era excessivamente difícil e importante, para dela fazermos simples fundo de uma idéia divertida.

A matéria chamava-se "petróleo", e revelou-se como coisa essencial. E ela era particularmente atual através do romance *Petróleo* de Upton Sinclair e da política diária, que exigia um aprofundamento e uma ampliação incomparàvelmente mais fortes do que sucedia na comédia de Lania.

Lania compreendeu. E, seduzindo-o a apresentação da peça pelo nosso teatro, renunciou às diferentes contratações de sua forma de *Conjuntura* por outros teatros, e, pela terceira vez, iniciou o trabalho.

Quanto mais intensivamente nós dois lidávamos com o problema e a matéria, tanto maiores se revelavam as dificuldades. Compulsamos, juntos, volumes de literatura, estatísticas e relatos econômicos, e percebemos, cada vez mais claramente, que na matéria destinada à *Conjuntura,* havia os germes de uma comédia econômica de grande estilo, possibilidades que abriam novas perspectivas para o teatro. Mas, estava-se no começo de fevereiro e em 1.º de março deveria abrir-se o teatro de Lessing com a peça de Lania. Dilema insolúvel. De um lado a necessidade de dar a público a peça de Lania; de outro era pena usar o material e o problema da comédia para uma banalização, na forma da peça usual. Uma adaptação geral, como a que tínhamos em mente, teria exigido de nós inúmeras semanas e meses sem fim.

O trabalho só podia resultar num compromisso. Outra vez, revelaram-se mais fortes do que os nossos desejos e propósitos as circunstâncias externas, a falta de tempo, as necessidades do empreendimento. Leo Lania, no folheto de programa da peça, sôbre a configuração do material e os seus objetivos, escreveu entre outras coisas o seguinte:

> Não nos basta mais mostrar apenas as conseqüências, tomar sòmente a política como fundo interessante, diante do qual se apresente, então, uma peçazinha psicológica qualquer. Não queremos ver episódios da época, queremos ver a própria época, queremos compreendê-la claramente, e reconhecê-la sempre em tôdas as suas relações internas. Todavia, uma ampliação e elaboração do material político como a que buscamos se opõe, desamparada e inconscientemente, ao teatro atual. Se na minha comédia consegui fazer a tentativa, devo-o exclusivamente ao apoio dramatológico e de direção que recebi de Erwin Piscator.
>
> No centro dessa comédia está o petróleo. Veremos o complexo de questões econômicas que domina êsse material, as leis e as fases de sua evolução econômica, e os seus efeitos políticos. Como palco escolhi a Albânia, apesar de êsse país pouco significar atualmente para o mercado internacional do petróleo, exatamente porque aí, em escala reduzida, podem ser acompanhadas, desde o início, as fases da luta política mundial. Também não são documentárias as relações entre Trebitsch-Lincoln e a Albânia. Mas êle representa tão significativamente o tipo do aventureiro que dá o seu cunho a todos os saques e sangrentos conflitos em tôrno das fontes de petróleo, tão calorosamente discutidas no México, em Bacu, em Mossul, que tomei a liberdade de, aos feitos heróicos históricos de Trebitsch-Lincoln, acrescentar mais um, isto é, transferi a China e a Alemanha para a Albânia. A encenação de Piscator partiu da tarefa de, no palco, tornar plàsticamente visível o material em tôda a sua objetividade e efeito. As suas propostas e os seus estímulos me mostraram o caminho no qual me esforcei por concretizar aquêles propósitos, que não se deviam a uma idéia espontânea ou a uma inspiração momentânea, e sim às tarefas e às idéias a que pretende servir êste teatro. Fecundada por elas, nasceu do nosso trabalho coletivo esta comédia.

Em correspondência com tais idéias, estabeleci como fundamento de minha encenação uma "progressiva construção da cena", que se completou em estreita ligação com a ação. Do palco vazio — do campo desnudo — partindo dos menores princípios, à guisa de alude, se desenvolveria a luta em tôrno do poço de petróleo descoberto por acaso. Uma construção artística aos olhos do espectador, uma construção que demonstra todo o desenrolar técnico da produção do petróleo. Do descobrimento do poço de petróleo aos preparativos das perfurações, da construção da tôrre de perfuração à comercialização do petróleo como mercadoria, a ação — rivalidade, assassínio, tráfico, corrupção, revolução — se desenrolaria diante do espectador, mergulhando-o em todo o mecanismo da política internacional do petróleo. Mas a concretização da nossa intuição só se verificou no primeiro ato. No segundo, foi mister, de nôvo, voltar à ação da comédia original; do contrário, teria ruído totalmente por terra o papel principal. Dêsse impasse não saímos. Enquanto a nova forma tinha como o papel de herói e principal sòmente o poder do petróleo, tinha de ser salvo o papel principal da heroína fundado na forma da comédia, e que, funcionalmente, na nova peça, mal poderia ser mais do que um episódio. Compromissos por tôda parte. E como sempre, os compromissos vingaram-se.

Tudo começou, quando nos vimos obrigados a adiar a representação de *Conjuntura,* primeiro por catorze dias, depois por quatro semanas. Foi preciso, no Teatro de Lessing, arranjar um recurso provisório. Os ensaios para *Conjuntura,* muito prejudicados pela necessidade de readaptar a peça de dia para dia, só prosseguiam com extrema lentidão, e foram inteiramente interrompidos quando Tilla Durieux adoeceu.

Entretanto, trabalhava eu com Lania no filme de acompanhamento, que deveria preencher uma função especial na peça e que foi constituído segundo novos pontos de vista. Assim como eu fazia a ação desenrolar-se cênico-dinâmicamente, dando um significado próprio à montagem da cena, aos apetrechos, assim também o filme não devia limitar-se a ampliar o segundo plano da peça, não devia ser uma simples ilustração, mas uma rígida "moldura", no verdadeiro sentido da palavra, para a comédia.

Essa comédia de jornalista deveria formar-se do jornal, ou seja, todo o palco ficaria fechado por uma fôlha de jornal, uma tela, dividida, como fôlha de jornal, em diferentes colunas, cada uma das quais correspondia a um determinado lugar do teatro. Enquanto, no palco, se desenrolava a luta entre os grupos rivais pelos poços de óleo, a luta entre a firma italiana e a firma francesa, e na tela rugia a guerra de imprensa entre a França e a Itália, o antagonismo político mundial era apresentado gràficamente, por desenhos animados e escritas. Consegui, com isso, uma extraordinária simplicidade e clareza dos fatos, plàsticamente ilustrados como num livro didático. A todo instante se adiantava a fôlha de jornal, a todo instante era afastada para outro ponto, deixando livre a visão do palco, introduzindo-se a ação no mesmo ponto em que terminava o comentário de jornal. Quando, no final, o jornal ardeu em chamas, a revolução albanesa havia atingido o ponto culminante com o incêndio dos poços de petróleo.

Parece-me que, com a encenação de *Conjuntura,* à qual não se pode certamente censurar um excesso de aparelhamento e o incômodo de meios técnicos, se atingiu a realização mais coesa da temporada, relativamente à simplificação dos meios cênicos e ao revolvimento da forma.

Pela primeira vez, com *Conjuntura,* entramos no campo da atual política econômica mundial. Coisa espinhosa para nós, pois assim se tocava na posição da União Soviética dentro da luta econômico-política em tôrno dos mercados para o petróleo, nas suas relações ou antagonismos com as firmas inglêsas e norte-americanas produtoras e vendedoras de petróleo, bem como na sua posição como concorrente em face da economia capitalista mundial.

Se a peça se tivesse limitado apenas a êsse problema, talvez houvesse surgido a possibilidade de, sem ambigüidades, iluminá-la em tôdas as direções. Ter-se-ia podido mostrar que a União Soviética, precisamente para conservar o seu significado para o movimento proletário internacional, fazia conscientemente uma política econômica capitalista. Assim, o problema foi unido à lenda de uma revolução nacional em região petrolífera, em que a União Soviética aparecia de um lado como fator econômico, de outro como fator revolucionário. Na penúltima versão da peça, por nós chamada "Versão de Borodine", a protagonista feminina era simultâneamente representante do sindicato do petróleo russo e agente política da terceira internacional. Dessa dupla posição puderam, malévolos ou ignorantes, tirar a conclusão de que a União Soviética urdia revoluções nacionais para, em condições favoráveis, apoderar-se do petróleo.

Na noite do ensaio geral, disseram perante uma corporação que eu propositadamente formara, em numerosas personalidades políticas, a convicção de que a figura da senhora Barsin dava à política soviética um cunho de insinceridade e dobrez. Não era possível representar numa só figura duas esferas de interêsses, que a União Soviética se esforçava enormemente por distinguir uma da outra, sem que a União sofresse grandes prejuízos. Era precisamente o oposto do que objetivávamos com aquêle espetáculo, e o efeito teria conseqüências incalculáveis também para o teatro. Eu estava resolvido a fechar a casa, sem permitir um espetáculo que seria capaz de suscitar dúvidas quanto à atitude política do teatro.

O ensaio geral terminou por volta das 3 horas da madrugada do dia 7 de abril de 1928. Na sala da direção do Teatro de Lessing, que cheirava a môfo (como se, desde os tempos de Otto Brahm, as janelas não tivessem sido abertas), reuniu-se a crítica. A versão de Borodine foi declarada inaceitável por todos os lados. Aceitei a justiça dos ataques, embora muita coisa se me afigurasse exagerada.

Lá fora, amanhecia lentamente o dia da noite em que se realizaria a estréia. Pálidos, com o rosto de quem passou a noite em claro, sujos, de barba crescida, totalmente esgotados por um trabalho que havia três semanas mal nos permitia comer e beber, estávamos diante de uma peça ensaiada, em que pouco se podia ainda mudar, e que, no entanto, não seria representada. Foi a mais pesada prova imposta aos nossos nervos, desde a organização do teatro. Lania sofreu um colapso nervoso. O único que, fumando sem cessar o seu charuto negro, de boné atirado sôbre a testa, tranqüilo, permanecia aparentemente quase otimista, era o nosso velho amigo Bert Brecht, que via a possibilidade de deslocar a protagonista feminina em sua função, da noite para o dia, e que se ofereceu para iniciar imediatamente o trabalho, com Lania e Gasbarra. A estréia teria de ser, evidentemente, adiada por pelo menos dois dias; mas a questão era saber se a senhora Durieux (a atriz) concordaria com a mudança. Com efeito, era terrível exigir dela que aceitasse a alteração de um papel que já se achava criado dentro de uma determinada linha. Otto Kratz e a senhorita Wellhöner incumbiram-se da ingrata tarefa de convencer a senhora Durieux da necessidade da refundição.

Entretanto, já eram cinco horas. Despontara um soberbo dia de primavera. Mais uma vez amaldiçoei a minha profissão. Pesava sôbre nós uma carga que mal conseguíamos agüentar. Ao pensar que oito dias depois, às ordens de Karlheinz Martin, seria levada à cena a peça *O Último Imperador,* teria preferido fugir para onde não ouvisse mais falar em teatro, nem tampouco o visse. Em vez disso, rumamos para minha casa, onde, até depois do almôço, lidamos com a nova versão da "Barsin". Não deixava de apresentar certa comicidade o fato de a figura, que até então havia representado a terceira internacional e o sindicato russo do petróleo, passar a ser a representante dos estados ABC sul-americanos, apenas simulando o papel de agente soviética. Essa solução permitiu-nos conservar o papel, em todo o seu texto, até o final, e concluir a peça com um "genial golpe de surprêsa". Não posso afirmar que me sentia bem com tudo aquilo. A peça, que — excetuadas as primeiras cenas — sofria de um desenvolvimento demasiadamente fraco do diálogo e das cenas, teve de ser, com aquêle final, ainda mais recuada para o gênero da mais pura comédia. Mas que nos restava fazer, se pretendíamos realmente salvar o espetáculo? Num nôvo trabalho forçado que nos consumiu o resto das fôrças, a peça foi refundida em consideração à nova função do papel principal. Apesar de a senhora Durieux ter, com os seus nervos, chegado ao fim, não deixou de resistir, com uma disciplina digna de admiração, até o dia do espetáculo. Se naquela ocasião não soubemos apreciar suficientemente o seu sacrifício para salvar o espetáculo, o fato se deve ao nosso excesso de trabalho e à nossa superexcitação. O eco despertado por *Conjuntura* no público não foi menos contraditório do que nos demais espetáculos da temporada. O interessante é que a imprensa da direita, que até então não se cansara de estigmatizar o desolador tédio dos nossos espetáculos, por uma vez trovejou contra o estilo "super-Broadway" e "comicidade de opereta" da encenação.

Assim escreveu o *Tag*: "Piscator faz coisa *super-Broadway.* Moscou, Hollywood e todo o *boulevardismo* de uma Europa superada se encontram aqui levados a um ponto culminante. O mundo inteiro como gigantesca instituição idiota. A revolução mundial precisa da opereta, para conseguir alguma coisa."

E o *Lokal-Anzeiger*: "Courths-Mahler em Piscator. E há futuro nisso, há a saída do beco sem saída do senhor Toller. Um jeito genial, tão genial quanto ousado de, a partir de agora, colocar decididamente o teatro de Piscator sob a estrêla da senhora Hedwig Courths-Mahler."

O *Deutsche Zeitung* achou o trabalho "tedioso", o *Tägliche Rundschau* considerou-o "sonolento": "O teatro de Piscator morre no marasmo." Uma exceção foi constituída pelo *Berliner Börsen-Zeitung*: "A tentativa de Leo Lania de escrever uma comédia da economia, merece incondicionadamente mais atenção do que todos os trabalhos manuais que procuram matizar um pouco diferentemente aquilo que já foi representado milhões de vêzes."

Os entendidos em economia, sobretudo, entre os quais, por exemplo, Morus no *Weltbühne,* foram muito mais justos para com a peça do que inúmeros cavalheiros que faziam crítica de folhetim, os quais, reconhecendo, é certo, não compreenderem os problemas de economia política versado na comédia, não deixaram de tachar o mecanismo do tráfico internacional apresentado por *Conjuntura* como falso e fruto da imaginação de um literato que não dominava os verdadeiros problemas reais.

Dessa vez a imprensa social-democrática colocou no primeiro plano os pontos de vista políticos.

Para o *8-Uhr-Abendblatt* a comédia era pouco revolucionária: "Não rejeito o repertório de Piscator por ser demasiadamente revolucionário. Rejeito-o por lhe faltar a grande ideologia revolucionária. Piscator é um fanático do compromisso, para levá-lo a uma fórmula concisa; é um reacionário, que põe a dormir a consciência artística. Não é ao público burguês que cabe lutar contra êle; pelo contrário, aos que ambicionam uma evolução conseqüente e se empenham nas tarefas da vida é que cabe examinar, com a lente, os seus métodos bastante duvidosos."

O Sr. Felix Hollaender viu o fator reacionário da comédia no fato de "o Sr. Lania não querer perder a simpatia do burguês; assim, destina o final a uma mulher refinada, que, com o seu gênio comercial e o seu encanto, consegue dar existência a uma comunhão de interêsses entre a América capitalista e a Rússia soviética". A falsidade dessa acusação se depreende das páginas precedentes, nas quais expliquei as razões para a mudança do final da comédia precisamente com respeito às necessidades políticas.

O *Vossische Zeitung* levou a mal o fato de o "público achar motivo de alegria, e rir, diante da intrujice de Trebitsch-Lincoln. É uma alegria essa puramente burguesa, como a que nasce de operetas ou de farsas francesas. O objetivo do teatro de Piscator é transformar burgueses em comunistas. Não será o efeito do seu teatro, antes, transformar comunistas em burgueses? Quando as duas classes recebem da mesma predileção a mesma alegria — e a alegria é sempre uma posse — não cairão uma nos braços da outra? Quando as duas partes riem, cessa a luta, e o Sr. Piscator se transforma no pai da paz social."

O *B. Z.* declarou que a peça "longe da preguiçosa rotina em que, sem elas, o teatro se entorpece, proporciona experiências e idéias que abalam. Não é apenas outra coisa. Não é apenas um nôvo aparelhamento, uma nova técnica."

O *Vorwärts* achou: "a idéia de fazer de Trebitsch-Lincoln, e de maneira alegre e satírica, o chefe de uma farsa de comerciantes internacionais desonestos, vale uma fortuna. Leo Lania, que ousou isso, mereceu futuramente da dramaturgia alemã tanto quanto Schiller pelo *Guilherme Tell* e pela *Jovem de Orleans.*

A peça, o diretor artístico e os atôres foram mais interessantes do que pudemos ver até agora em Piscator. Houve mais teatro, houve mais vida do que no inverno passado. A tendenciosidade não morreu. O autor dramático, o diretor artístico e os atôres ainda experimentam, mas parece que se aproximam mais um passo do teatro que nós desejamos, do teatro técnica e mentalmente ligado à nossa época, do teatro que é mais do que um simples palavrório ôco.

Kerr, Ihering e os críticos do *Roten Fahne* tocaram na essência do assunto e nos problemas de base apresentados pelo seu domínio: "Portanto, entrem: não se divertirão, mas hão de tornar-se mais espertos. É isso, é isso que importa. Não nos metam com os autores." (Alfred Kerr.)

"Épico assunto de gigantescas dimensões. História da origem de uma guerra que nasce das especulações e da economia. Pequenas causas, grandes efeitos. Em Scribe um copo de água. Hoje o descobrimento de uma fonte de petróleo. Em Scribe, intrigas particulares; hoje, luta de grupos econômicos. É claro que, com os meios de uma peça cabalística de côrte, não é possível apresentar conflitos de grupos estratificados de outra maneira.

Conjuntura de Lania percorreu êsse caminho do copo de água ao petróleo. Excelente comêço. Um comêço do nada. Uma pantomima inicia o tema; uma épica reportagem o continua. O estilo acompanha o assunto. Exemplar trabalho coletivo entre redatores de texto, diretor artístico, arquitetos de palco, atôres. Se a comédia, partindo disso, se tivesse ampliado e traçado círculos maiores, não teria nascido nenhuma obra superior, nenhuma rara realização qualitativa, e sim algo de mais importante: um esquema para futuros trabalhos cênicos, agrupados em tôrno de um todo, uma base para peças de grupo, um cenário para destinos coletivos.

Mas agora começa a cisão. Um processo semelhante ao recentemente adotado no filme Eisenstein. O tempo impele para o domínio épico de grandes assuntos, filme e teatro mudam, renovam as suas possibilidades de expressão. Mas as velhas leis de teatro e de cinema exigem o seu direito e, com a sua convenção, riscam os novos princípios. O espetáculo de Piscator é o mais estável por êle realizado nesta estação." (Herbert Ihering.)

"Não há dúvida que aqui se toca num problema, mil vêzes mais importante, mil vêzes mais atual do que o mal de amor de um lindo espírito qualquer, do que as torturas psicológicas de jovens líricos ou dos demais "problemas humanos", tão diligentemente tratados na literatura burguesa. É próprio da total estupidez de literatos burgueses achar êsse assunto "aborrecido", "insôsso", enquanto, provàvelmente, há de ser interessante saber que sentimentos impeliram o rapazola X ao patricídio, a senhora Y à sua septuagésima infidelidade conjugal, ou o tarado à prática dos seus crimes.

Tudo isso é divertido, arrebatador, colorido, vivo. Tudo isso tem uma sã e mordaz profundidade: ácido que corrói as oleosas frases de paz e os evangelhos da Sociedade das Nações, e com grotesca sutileza desmascara a intrujice e a falta de escrúpulos do sistema capitalista. Dêsses elementos e nessa peça poderia ter surgido algo como uma espirituosa caricatura política, com uma pitada de opereta e revista, se...

Se o assunto, luta pelo petróleo, gigantesco conflito do imperialismo, base da futura guerra mundial, não fôsse tão grande, tão geral, tão dominante que, cada vez que Lania e Piscator o tocam, êle lhes despedaça a forma de realização!

Logo, resultado: não se pode circunscrever o problema decisivo do mundo de hoje para um drama que, por tôda a sua estruturação, apresenta uma ponta de operetístico. Eis o ponto decisivo." (*Rote Fahne*, Berlim, 12 de abril de 1928.)

Conjuntura não se manteve mais do que quatro semanas, com casas cada vez mais vazias. Começou a delinear-se o fim da primeira etapa do meu teatro.

XX

O Ano do Estúdio

A IDÉIA do Estúdio já se havia fortalecido na Cena Popular, até quase a sua realização. Agora, no momento em que se dispunha de um teatro próprio, era compreensível a sua execução. Antes, sob a denominação de "A Jovem Cena Popular" devia servir para animar os teatros da Cena Popular. Conosco, eram de antemão diversas as condições. O nosso teatro tinha a missão que, na Cena Popular, teria cabido ao Estúdio. Por isso, vi o seu principal significado no setor dramatológico. Não era de esperar que os jovens chefes e diretores artísticos desenvolvessem as nossas idéias fundamentais de técnica cênica e de política mais do que o teatro regular, o qual era experimental em sua totalidade. O que êle deveria estar muito bem em condições de realizar era a elaboração de uma peça com base na prática da cena. A vantagem do estúdio consistia no fato de não ser estorvado por qualquer consideração de ordem material, por qualquer injunção ligada ao programa noturno e ao público.

O Estúdio fôra imaginado como entidade destinada a aprender; a aprender, em primeiro lugar, com o seu próprio trabalho. Na imprensa, atribuiu-se ao Estúdio igualmente, como missão, o desenvolvimento de um nôvo estilo de representação, bem como a prova de novos meios cênicos, coisa certa, em parte, pois no Estúdio era preciso tentar unir em forma de uma "escola" tudo quanto, intuitiva e casualmente, resultava de ensaios e espetáculos do teatro regular. Assim, não se criariam imitadores; pelo contrário, da esfera do casual se extrairiam valôres, os quais seriam encerrados numa forma provada e evoluída por experiências e repetições.

SÔBRE A QUESTÃO DO ESTILO

Em nenhum dos meus espetáculos me deixei jamais guiar por um estilo qualquer, no sentido de rígida conceituação de arte. Em cada momento, o estilo era para mim coisa inteiramente secundária. O que me preocupava sempre era a extrema intensificação do efeito, e verdadeiramente do efeito real, tal qual nasce do assunto. (Efeito êsse que, na escolha certa do material, é idêntico ao efeito político.) Para conseguir o efeito, tirei os meios de onde quer que os encontrasse, melhorei meios teatrais, aproveitei meios estranhos ao teatro. Mas, com o tempo, nasceu, em certo sentido, uma maneira especial no uso de tais meios, nasceu um "estilo". Muita gente confundiu êsse estilo com os meios, chamando-o de "técnico". Muita gente percebeu corretamente que êsse estilo se ligava inseparàvelmente ao princípio político, já que "a idéia faz o estilo adequado".

". . . a técnica como expressão. . . Nesse grêmio politécnico operam os mais modernos meios de expressão. . . originários do campo da semi-arte e das semi-musas, fragmentos e estímulos do filme, da revista, da dança, da música de *jazz,* do alto-falante. Mas, enquanto até agora essas subartes serviram sobretudo à diversão, neste momento passam a ser despoetizadas, objetivadas, purificadas, e colocadas por mão ordenadora sob um princípio mais elevado, sob a idéia." (Bernhard Diebold: "O Drama de Piscator".)

O pressuposto evidente era que o Estúdio não encarasse a sua missão apenas do ponto de vista formal, estético. Pelo contrário, o móvel do seu trabalho devia ser a vontade de fazer política. Mas, por estranho que se afigure, o Estúdio, sob o ângulo político, ficou mais livre do que o Teatro de Piscator. É difícil arranjar uma explicação para êsse fato, se não se quiser admitir a existência de uma falta de amadurecimento político e forte exagêro de conceitos formais a que sucumbem com facilidade os moços.

No curso da temporada, o Estúdio deu a lume quatro espetáculos (Franz Jung: *Nostalgia,* Upton Sinclair: *Patifes Canoros,* Otto Rombach: *A Guerra Santa,* Erich Mühsam: *Judas*).

Considerei originàriamente insignificante uma representação. Os preparativos, o trabalho em tôrno da peça, pareciam-me mais importantes do que ela. Mas os pontos de vista se alteraram. Não pretendo censurar nem o indivíduo nem o conjunto. Sei como exigem as representações regulares tôdas as fôrças, e sei também que, sem má vontade de lado nenhum, também o Estúdio sofreu dores em sua tranqüila evolução. Parece-me, no entanto, que sobretudo aos estudantes e aos principiantes a apresentação num papel era, aos olhos da imprensa, uma coisa mais importante do que o fato de estudar e trabalhar. O mesmo se diga quanto aos autores e demais participantes.

Passemos às peças. *Nostalgia* foi escolhida por proposta da chefia do teatro. Franz Jung fôra um dos primeiros a procurar influenciar revolucionàriamente o público, com os seus trabalhos. O Teatro Proletário apresentara o seu primeiro fruto. Muito esperamos dêle, mas a sua intranqüilidade, que o impelia da fundação de estranhas emprêsas comerciais à direção de fábricas de fósforos e do jornalismo a transações comerciais, não lhe permitiu produzir nada. Durante todos os anos existiu com êle uma ligação livre. O seu drama mineiro *Annemarie* fôra escolhido, por proposta minha, para uma *matinée* na Cena Popular. A minha saída daquela emprêsa impediu que se realizasse o espetáculo. Mas no momento em que eu dispunha de um teatro próprio, pareceu-me um dever dar-lhe a palavra. A peça permaneceu para mim estranha. Tôdas as peças da temporada, *Negócios, Lendas* e *Nostalgia* eram trabalhos de análise, em que tudo se fazia com gestos vagos, frases interrompidas, e meias palavras.

Tinha-se a impressão de ver alguém mover os lábios para proferir o seu último e melhor pensamento, mas sem se ouvir uma palavra. Comoveu-me ouvir o cenógrafo Jung explicar o sentido de *Nostalgia,* peça à qual êle atribuía mais valor.

Para a concretização de uma encenação deve ser essencial o repúdio do cenógrafo estilizado e a maior aproximação possível à realidade fotográfica. Com *Nostalgia,* tentei afrouxar a tradicional e rígida transmissão do conteúdo sentimental, dramàticamente representado, ao espectador. A tensão e a distensão devem entrosar-se diretamente com o espectador, sem que êste, na seqüência de uma ação, deva ser forçosamente preparado. Serve-lhe a tentativa de se aproveitarem novos meios de apresentação (atôres chineses em oposição a alemães), e a aplicação de uma transmissão rìtmicamente sublinhada no principal pela pantomima, pela música, etc.

A peça, que não deve ser considerada com a usual avaliação de um drama, oferece aos mencionados objetivos do Estúdio de Piscator a possibilidade de uma realização. (Franz Jung.)

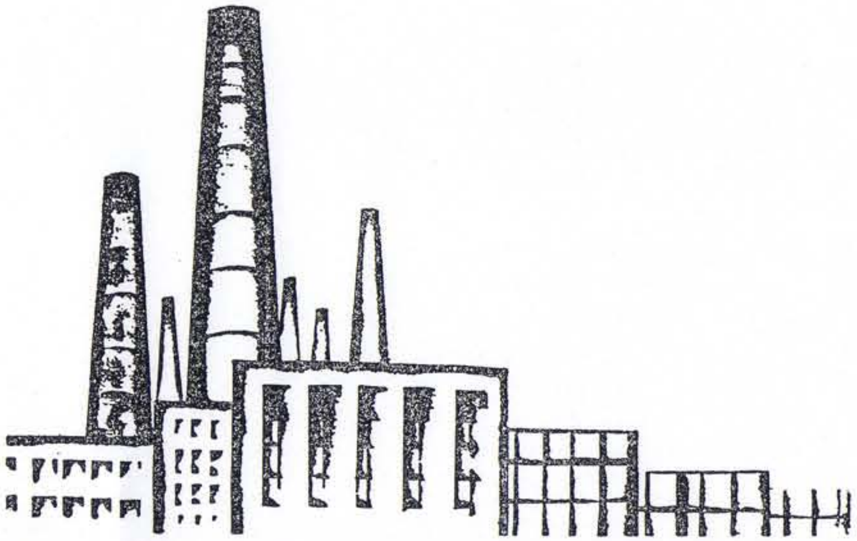
Foi fácil, depois, aos espectadores e aos representantes da imprensa erguerem-se, sacudindo a cabeça, e declararem falida a primeira experiência do Estúdio. O que nos importou foi confrontar Jung novamente com a realidade do teatro (motivo pelo qual o tínhamos deixado trabalhar com inteira liberdade de direção artística e de dramática). Assim, o resultado só podia ter efeito em tempo dilatado.

Não se quer, com isso, dizer que *Nostalgia* não tenha tido qualidades também como apresentação. Steckel, que se incumbiu da direção artística, entregara completamente a montagem e a decoração a John Heartfield, o qual, sobretudo na projeção, onde conseguiu trabalhar com o material fotográfico que lhe fôra cedido, realizou coisa excelente. Mas o espetáculo não foi além do efeito estético, confirmando-se, assim, o fato de que os meios que eu amontoara de tôdas as partes, que eu descobrira, para obter um efeito político, mesmo numa fase em que começavam a tornar-se "estilo", falharam inteiramente, mal perderam a sua direção própria. Foi em *Nostalgia* que vi distintamente como malograriam tôdas as tentativas reformadoras que não partissem de um ponto central, de uma concepção da vida, de uma vontade política.

"Erwin Piscator, quando estréia a *Nostalgia* de Franz Jung, como primeira organização do seu Estúdio, mantém a sua lealdade a um autor que exige experiência. Anônimo ainda, em Wedding e alhures, fazendo teatro proletário, já apresentou a peça de tendência proletária de Jung *Os Canacos*. Com meios grosseiros, manuais, mas decididamente arrebatadores. Ampliou a ação de sua peça popular tirada do movimento proletário com uma discussão entre Wells e Lênin. Como autor dramático, Jung nunca foi além disso. Mas Piscator, valendo-se de sua concepção da vida, extraiu os fundamentos de uma nova arte teatral, que deixa muito atrás aquilo que Jung, primitivamente, indicou em *Os Canacos.* Se o espetáculo serve para elucidar a criação dramática de Jung, essa *matinée,* postos de lado os assobios e as palmas de partidários e adversários, cumpriu a sua missão." (Lutz Weltmann, *Das blaue Heft,* 1-2-1928.)

Seguiram-se ainda *Patifes Canoros,* de Upton Sinclair, *A Guerra Santa,* de Otto Rombach, e, encenada por Leopold Lindtberg, *Judas* de Erich Mühsam, cuja representação coincidiu com o 60.º aniversário do autor. Uma peça que, com bons meios teatrais, transmitiu sem pretensão o problema de Judas ao movimento proletário. As personagens foram copiadas dos fatos da república soviética de Munique. Nasceu daí uma representação sadia e simpática. Alguns jornais indagaram, mais tarde, por que não tínhamos introduzido muito antes o trabalho no programa noturno.

Como disse no comêço, a finalidade do Estúdio não terminava com as representações dadas a público. O principal trabalho estava nas horas de estudo. Traçara-se um plano bem



Projeção cênica para Judas. *(Direção artística de Lindtberg, cenário de Veli Samik.)*

determinado, em que as aulas de elocução (Gustav Müller e a senhorita Wellhöner), a teoria da cena (Erwin Kalser), a cenografia (Traugott Müller), a dramatologia (Gasbarra, Leo Lania), línguas e ciências gerais (história, história da arte, literatura, etc.) tinham o seu horário certo. Além disso, eu preparara uma aula de exercício sob a condução de Fritz Sommer, cuja freqüência era obrigatória tanto para o Estúdio como para todos os membros do teatro. O domínio do corpo, movimentos perfeitos e conscientes, coisas só produzidas pelo esporte, parecem-me condições absolutas para o moderno ator. Em resumo, o primeiro ano do Estúdio teve começos que poderiam ter dado nascimento a uma escola perfeitamente organizada, em nosso sentido, se a catástrofe econômica do teatro não tivesse impôsto um fim prematuro a todos os ulteriores trabalhos.

Não obstante, o trabalho do Estúdio e a coletividade dos seus membros não ficaram sem efeito. O "grupo de jovens atôres", que na temporada de 1928/1929 representou a *Revolta na Casa de Correção,* de Lampel, em Berlim e na Alemanha, nasceu no Estúdio. Um trabalho de Lampel (*Golpe*) estivera em preparo no Estúdio; *Revolta* fôra-nos apresentada, mas numa época em que o teatro já deixara pràticamente de existir.

Relatório do Terceiro Grupo do Estúdio

I. Ensino da elocução.
O ensino da elocução pela senhorita Wellhöner é dado diàriamente das 11,30 às 12,30 horas, depois da aula de ginástica. Cada estudante recebe duas horas de aula, duas vêzes por semana.

II. Estudo de papel e de conjunto.
1. A senhora Durieux, proibida pelo médico, teve de retirar a sua promessa de dar aulas de desempenho de papel.
2. O senhor Granach prometeu dar aulas, mas até agora se viu impedido de fazê-lo por causa das filmagens e da rouquidão. Deseja, com o terceiro grupo, preparar uma peça mais antiga, conhecida (eventualmente Wedekind!).
3. Já se iniciaram as aulas do Dr. Kalser (estudo de cenas). Até agora foram dadas duas aulas. Por proposta do Dr. Kalser, o trabalho será feito com material antigo (Strindberg, Wedekind, Tchekov). A chefia do grupo duvida do valor dêsse trabalho e indaga se essa forma de ensino se harmoniza com o que foi planejado sob o título de "Estudo experimental de papéis".

III. Representação de uma peça.
A busca de uma peça não conduziu ainda a nenhum resultado definitivo. Finalmente, tomou-se em consideração *O Barbeiro de Rosslagen,* comédia de Wellenkamp. Direção artística de Lindtberg.

IV. Participação nas representações do Grupo I.
Estão ocupados:
Greif e Samih em *Nostalgia,* Frank, Löbinger, Kostendi, Greif, Oberländer em *Patifes Canoros.*

V. Quadros de sócios.
Confusões sôbre o quadro de sócios bem como a ocorrência de alterações oficiais e não oficiais do número de só-

cios fazem com que a chefia do grupo peça uma regulamentação fundamental do quadro. A chefia do grupo propõe que se estipule o seguinte:

1. Que sòmente possam participar das especialidades artísticas e representações os sócios que, por intermédio de uma declaração, tenham revelado apreender o sentido dessa participação.
2. Que os sócios externos (mal recrutados) não sejam admitidos ao Estúdio ou não o sejam definitivamente, embora a sua filiação ao Estúdio não dependa de comparecerem ou não.

Em 1.º de dezembro de 1927.

A chefia do grupo: Heinz Greif, Hans Oberländer, Lotte Löbinger.

RELATÓRIO DE ATIVIDADE DO GRUPO II DO ESTÚDIO EM 1.º DE DEZEMBRO DE 1927

1. Trabalho preparatório para a planejada representação da história que deve ser a primeira tarefa do grupo.
2. Colaboração de alguns membros (Genschow, Lindtberg, Lönner, Weisse) na representação de *Mãe,* em 13 de novembro, para celebração do décimo aniversário do Partido Comunista da Alemanha.
3. Colaboração de alguns membros (Busch, Genschow, Lindtberg) na *matinée* de Hölz, em 27 de novembro.
4. Nos ensaios de *Patifes* participam, do grupo II, Dammert, Busch, Lindtberg, Weisse.
5. Numa discussão, em 28 de novembro, ficou decidido, depois da leitura de inúmeras peças, escolher o *Golpe* de Lampel para primeira representação do grupo II; no plano de distribuição todos os pertencentes ao grupo foram contemplados com tarefas vantajosas.
6. Na mesma discussão, o senhor Haenel foi eleito para a comissão de trabalho do grupo, na vaga do senhor Lönner, que se demitiu.
7. As aulas de ginástica foram regularmente freqüentadas pelos membros do grupo II. A questão da educação vocal para o grupo II ainda não está esclarecida.

A comissão de trabalho: Haenel, Lindtberg, Lilo Dammert.

XXI

O Colapso

CHEGO, POR fim, a um capítulo que significa uma das dolorosas paradas na dolorosa via de um diretor de teatro involuntário. Digo involuntário, porque a minha ambição jamais se voltou para êsse cargo, e porque, a todo instante, sem o meu consentimento, fui obrigado a isso por fôrça das circunstâncias. As origens do colapso podem ser vistas sob numerosos ângulos, de acôrdo com a posição adotada em face de tal teatro. É evidente que se, no que se segue, empreendo um esclarecimento das causas, o faço determinado apenas por pontos de vista objetivos. Erros pessoais juntam-se a circunstâncias objetivas. Hoje, depois de um ano e meio, nota-se quão ìntimamente tudo se entrelaça, de modo que é difícil avaliar exatamente a culpa ou não-culpa do indivíduo.

"O teatro mais recente e mais incontestado de Berlim, o Teatro de Piscator, na Nollendorfplatz, atravessa dificuldades financeiras.

Se sòmente agora o sabe o público, não quer dizer que elas tenham surgido sòmente agora. Pelo contrário, as dificuldades financeiras existentes há longo tempo estavam prestes a ser eliminadas. Já pairavam no ar excelentes perspectivas de um nôvo financiamento. De repente, por causa de impostos atrasados, um pedido de falência piorou de nôvo a situação e provocou a convocação de uma assembléia de credores.

Essa assembléia de credores decidiu mandar examinar cuidadosamente a situação do Teatro de Piscator, sociedade de responsabilidade limitada, por uma comissão de credores eleita na assembléia, e instar para que o pedido de falência seja retirado. Parece que, realmente, será retirado êsse pedido. As dívidas por impostos constituem apenas 53.000 marcos do passivo de 450.000 marcos, ao qual se antepõe um ativo de, em números redondos, 223.000 marcos."

(*Notícia de imprensa.*)

Pesquisemos em primeiro lugar os meus erros pessoais.
É certo que as encenações por mim feitas no curso dessa temporada absorveram grandes quantias.

Cada uma dessas encenações foi, cênicamente, cumprida até o último segundo. Foi necessária uma quantidade enorme de luz, material, aparelhamento e homens para satisfazer as exigências que eu, partindo do político, tinha de apresentar artìsticamente. Tudo foi experiência, tudo foi arremetida em campo desconhecido. E as experiências custam dinheiro. No teatro, tanto quanto na técnica ou na ciência, devem ser invertidas quantias fabulosas antes que haja um resultado. Podemos dizer culpa o fato de eu colocar bem no alto a exigência? Para mim só importava um ponto de vista: configurar o nosso assunto tão penetrante e eficazmente quanto possível.

No curso dos seis primeiros meses, tudo prometia não apenas um êxito artístico-político, senão também um êxito financeiro. Tôdas as noites indagava eu do movimento da caixa, e tôdas as noites recebia informação tranqüilizadora. O público apinhava-se nos guichês do teatro da Nollendorfplatz. Tornara-se coisa habitual, cotidiana, ver-se o letreiro "Esgotado". *Schwejk* teve um recorde de ingressos: de 7.000 a 9.000 marcos por noite. Nada indicava que a despesa do teatro não estivesse equilibrada. Eu depositava inteira confiança em Otto Katz, meu diretor comercial, nomeado por mim com os mesmos direitos e vencimentos que eu, para ter ao meu lado alguém que cuidasse da emprêsa como se fôra sua. Além disso, absorvia-me inteiramente o trabalho no palco, de modo que não teria tido tempo nem fôrças suficientes para verificar as questões comerciais em todos os seus pormenores.

Um grande êrro, provàvelmente o êrro decisivo, foi alugar o teatro de Lessing, por instigação de Otto Katz. Apesar de a minha desconfiança da rentabilidade do nosso teatro ter desaparecido, por obra do grande e inesperado êxito, não foi sem hesitação e sem certo pressentimento que concordei com o nôvo contrato de arrendamento.

Os fatos sucederam-se, rápidos e inexoráveis.

No teatro da Nollendorfplatz, representa-se *Schwejk*, no teatro de Lessing deve estrear, em 1.º de março, *Conjuntura*. Esperamos que Pallenberg represente *Schwejk* até o verão, ou pelo menos até o fim de maio. Em vez disso, Pallenberg declara que, em virtude da sua *tournée* pela América do Sul, só pode trabalhar até 12 de abril. Assim, surge no teatro da Nollendorfplatz uma situação forçada, por fôrça da qual fomos obrigados a preparar uma nova peça, *O Último Imperador*, de Jean Richard Bloch, cuja direção eu, premido pela necessidade, tive de confiar a um diretor convidado, Karlheinz Martin. *Conjuntura*, em vez de ser levada à cena em 1.º de março, o foi em 8 de abril. A refundição durou quatro semanas mais do que o previsto. Visto que o contrato de arrendamento se inicia em 1.º de março, somos obrigados a aparecer no Teatro de Lessing, bem ou mal, com uma peça pronta. Decidimo-nos pela peça, já estudada e de certo modo já preparada para uma representação noturna, *Patifes Canoros* de Upton Sinclair. Malôgro. Quatorze dias depois, tivemos de pô-la de lado e recorrer de nôvo a *Ôba, Estamos Vivendo!* que, em Berlim, não considerávamos ainda superada. Outro êrro. No entanto, tivemos de deixá-la no programa, até que estivesse pronta *Conjuntura*.

Trabalha-se febrilmente nos dois teatros. Uma sobretensão das velhas fôrças encontra-se com a semi-realização dos novos colaboradores. Em tais circunstâncias, não confiamos mais inteiramente na peça de Bloch. O *deficit* no teatro de Lessing cresce espantosamente. Também *Schwejk* não resulta mais o que foi no comêço. Em parte, a culpa cabe à escolha do Teatro de Lessing: o público acredita que desistimos do teatro da Nollendorfplatz. Resta-nos apenas uma carta na mão, e sôbre ela jogamos tudo: *Conjuntura,* um título fatídico nessa situação.

O Último Imperador devora enormes somas. Martin tem o melhor elenco: Frieda Richard, Sybille Binder, Ernst Deutsch, Albert Steinrück. Além disso, grandes decorações. Um "diafragma" capaz de, como o de uma máquina fotográfica, aumentar ou diminuir, à vontade, o quadrilátero do palco. Filmagens especiais para a peça. Um aparelho projetor que sôbre a tela imprime "água movida". É direito de Martin. Por que não usaria os meus meios? E quem teria a coragem de negar a um diretor convidado os meios sem os quais não se acredita ter resultado? O amável sorriso eloqüente de Otto Katz passou a apresentar algo de gelado. Cumprimos ainda tôdas as obrigações. Mas com enorme trabalho.

Em 8 de abril, *Conjuntura*.

Em 14, *O Último Imperador*.

Nenhuma das duas dá renda. Até o comêço de maio mantemos as peças, esperando sempre numa reviravolta. A despesa das duas peças sobe a mais ou menos 7.000 marcos por noite. Mobilizam-se as derradeiras reservas. De repente, o pedido de falência das autoridades cobradoras de impostos. Por causa de 16.000 marcos.

O teatro de Piscator foi erguido sôbre um sistema misto de venda de entradas: assinatura, seções especiais da Cena Popular e venda livre nos guichês. Assinatura e Cena Popular seriam a garantia contra o mau resultado, enquanto a venda livre nos guichês constituíra a fonte essencial de renda. Mas ficou provado que os sistemas não se harmonizavam. As despesas do teatro, o elevado aluguel, os salários, os apetrechos técnicos exigiam o aproveitamento dos êxitos através da série. Assinatura e seções especiais da Cena Popular opunham-se à série. Foi mister acalmar os assinantes e as seções especiais, que na Nollendorfplatz só puderam assistir a três peças até março, e então foi arrendado o teatro de Lessing. Êrro funesto. O Teatro de Piscator entrou em crise, e em boa parte por causa das medidas de organização, aliás imaginadas precisamente contra a crise. Os efeitos foram tanto mais pesados pelo fato de Piscator trabalhar artìsticamente não com resultados e sim com experiências. A maneira de trabalhar própria de Piscator, que dramatològicamente construía a partir do chão, exigia tempo, sossêgo, reflexão e oposição ao sistema de dois teatros. A emprêsa teatral que se apóie numa multiplicidade de peças e de atôres, que disponha de um repertório mundial, múltiplo e diversificado, pode permitir-se uma ampliação. Mas um teatro que parta de uma idéia, que para essa idéia elabore os fundamentos dramatológicos e que ainda não tenha superado a falta de peças adequadas, não pode ampliar-se. A emprêsa de Piscator fêz concorrência a si própria no teatro de Lessing!

Herbert Ihering.

O que então aconteceu nada mais teve que ver com o Teatro de Piscator em sua idéia. Foram apenas ações de salvamento, para, se possível, manter de pé a emprêsa. O Teatro de Lessing foi recebido por Emil Lind, que o conduziu para a frente com uma fútil história inglêsa de detetive (*Casa N.º 17*) e com Paul Graetz no papel principal. Quanto a nós, mantivemos o teatro da Nollendorfplatz até 31 de maio com *Malborough vai para a guerra,* de Marcel Achard, direção artística de Erwin Kalser. Depois, cedemos igualmente essa casa a Emil Lind, que apresentou *A Colina do General*. Assim, o Teatro de Piscator deixou provisòriamente de existir. Como último lampejo da velha idéia, a associação de emergência dos atôres fêz representar o *Judas* de Erich Mühsam, dada por nós originàriamente para celebrar o sexagésimo aniversário do autor. Nada mais era possível para alterar na sorte do teatro.

Qual foi nesse caso a culpa pessoal? Quais foram as causas nascidas das circunstâncias?

Certa mudança de disposição já aparecera no público burguês, desde os *Patifes Canoros*. Prendia-se à atitude misteriosa do Teatro de Piscator. Tínhamos surgido no outono de 1927 com um programa determinado, talvez um pouco tenso demais. O começo do nosso teatro fôra encarado no público como prelúdio de uma nova era teatral.

Nada havia que objetar enquanto aquilo se verificasse sob pontos de vista concretos e fôsse a exata avaliação da nossa situação. Mas fomos acusados, e aí começou o crime cometido contra a nossa emprêsa, de sermos uma sensação da qual se esperavam a todo instante novas intensificações.

Dêsse modo o nosso teatro, que precisamente após as primeiras tempestuosas arremetidas necessitava de um período de tranqüilo progresso, foi pelo público submetido a uma pressão à qual nenhuma emprêsa teria resistido. Devo confessar que eu também, como diretor artístico, não consegui safar-me de tal pressão. Vi perfeitamente de que maneira, na máquina da organização de estréias de Berlim, se deslocava devagar a idéia do nosso teatro. Podíamos determinar quase matemàticamente em que momento êsse público desenganado daria as costas, em que momento, para êsse público ao qual não importava nem o esclarecimento nem o aprofundamento dos nossos problemas, seria esgotada a sensação.

"Era de se prever que os capitalistas esnobes de Berlim Ocidental, os quais tinham a princípio acorrido entusiasmados, desapareceriam depressa. Para êles o "teatro ideológico" nada mais era do que um tópico literário. Quem confia nessa associação, vê-se abandonado. Tôdas as fundações que confiaram em suas pretensões aparentemente literárias, ruíram imediatamente por terra: a excelente *troupe* de Berthold Viertel durou uma temporada; o "teatro dos atôres" e o "teatro dramático", logo depois de fundados, tiveram de fechar as portas. Para o Teatro de Piscator a hora chegou quando a ânsia de sensação se viu acalmada por umas bofetadas morais. Os freqüentadores proletários, todavia, mesmo que tivessem enchido o teatro, nunca houveram podido manter tão custosa emprêsa. Com o dinheiro proveniente dessas camadas menos favorecidas, Piscator não teria podido custear uma sequer de suas grandes encenações, pelo menos não nessa casa."

Welt am Montag, de 18 de junho de 1928.

Apesar de muita gente considerar *Conjuntura* a minha encenação mais amadurecida e mais equilibrada, eu acreditava, no entanto, que tinha chegado o momento psicológico em que o público burguês entrava no teatro com exigências não realizáveis, ou então ìntimamente decidido a não deixar-se conduzir ao uso de suas reservas, a não ser mediante uma nova e inaudita direção artística. *Conjuntura* foi uma peça na qual, muito mais que nas anteriores, me importou o exame do assunto, das relações internacionais de política econômica e do problema do petróleo. Não tive em mente nenhuma extravagância de direção artística, e se, não obstante, aí também surgiu uma nova de construção de palco, a causa foi o assunto. Posso muito bem imaginar que certa parte do público ficou decepcionada com a aplicação mais equilibrada de meios cênicos, como o filme e o alto-falante, e no aparecimento de um verdadeiro burro no palco não viu consôlo para o fato de eu não destelhar o teatro de Lessing ou não fazer entrar pessoalmente Hindenburg. Em si, essa reviravolta de disposição poderia ter sido para mim certa. Mas com isso abandonamos a atmosfera superaquecida do sensacional. Por outro lado, a diminuição dessa camada foi a que precisamente ameaçou mais gravemente a emprêsa, do ponto de vista econômico.

Se a burguesia, finalmente, se viu decepcionada numa sensação, os porta-vozes do proletariado não deixaram de reprovar a atitude do teatro, o qual não lhes parecia suficientemente revolucionário.

Já disse noutro lugar que a condução de um teatro, dentro das realidades da ordem econômica capitalista, não depende exclusivamente da vontade da chefia, que o teatro, em sua produção, não pode tornar-se independente do público, pelo qual é subvencionado. Poucos hão de ser os que, conhecendo-me e conhecendo a minha evolução até agora, me neguem uma vontade absoluta e a honestidade da ideologia. Mas essas duas coisas, sòzinhas, não bastam para fazer que um teatro tenha sempre uma determinada atitude, sobretudo um teatro que é dependente, em sua existência, das receitas. Todos os críticos da esquerda que, seguramente, por puro interêsse, acreditavam poder reprovar em tôda a organização do Teatro de Piscator um desvio cada vez mais acentuado da linha revolucionária, esqueceram-se de que o nosso plano tinha de corresponder tanto às partes avançadas do proletariado como às da burguesia, por razões econômicas. Como me esforcei para trabalhar servindo-me de pontos de vista políticos livres de objeções é coisa que pode ser demonstrada pelo caso de *Conjuntura,* onde preferimos fechar o teatro por três dias (o que representou uma perda de 20.000 marcos) a representar um trabalho que pudesse, mesmo de longe, fazer perigar os interêsses do movimento revolucionário. Exigir uma atitude mais radical do teatro teria sido coisa completamente justificada, se os mesmos porta-vozes houvessem feito tudo para atrair ao teatro camadas mais amplas do proletariado. Mas aí o malôgro foi total. Tínhamos ido ao extremo do possível, financeiramente, a fim de permitir que o proletariado freqüentasse a casa. Se êle não fêz disso um uso maior, seremos nós os culpados? Mesmo uma peça como *Judas,* de interêsse para o proletariado, cuja entrada não era mais cara que a de qualquer cinema médio, não conseguiu cobrir as modestas pretensões da associação de emergência, pois, não obstante a intensa propaganda levada a efeito em tôdas as fábricas e organizações, o teatro permaneceu vazio. Foi a última experiência realizada pelo Teatro de Piscator naquela temporada, confiante na solidariedade das massas laboriosas.

A reviravolta da situação coincidiu, sem dúvida, com a aquisição do teatro de Lessing. O compromisso de um segundo teatro foi o pior êrro que se podia cometer. Nada dista mais de mim do que uma censura que se volte contra a lealdade de Otto Katz, ou contra a sua absoluta dedicação à emprêsa. A culpa única que lhe posso atribuir, e da qual êle próprio não se absolve, é a de bem pouco ter controlado a emprêsa. Poucos são os que se acham em condições de dominar comercialmente o teatro. Sei que precisamente nessa espécie de organização comercial pesam interminàvelmente numerosos fatôres que não se mostram, a não ser no último instante, e que imprimem à emprêsa teatral um pouco do caráter de jôgo de azar. Não hesito em declarar que a êsse contrôle sôbre a emprêsa pertence igualmente o contrôle sôbre a minha maneira de trabalhar. A grande pretensão artística condiciona a grande exigência pecuniária, a grande experiência obriga a introdução de garantias de êxito cada vez maiores, e à despesa uma vez determinada se acrescentam a todo instante novos encargos. Se no teatro normal é grande a quota de risco, esta, em nosso teatro, se duplica e até triplica. Assim, deveriam ter sido tomadas com dupla e até tríplice cautela as disposições comerciais, e não deixar tudo ao acaso do resultado. Mas de maneira nenhuma poderia ter-se efetuado essa expansão numa época em que, sem que eu o soubesse, as despesas já tinham superado as entradas. Também para Katz a experiência deve ter sido mais importante que a rentabilidade. Mas para êle precisamente é que a rentabilidade deveria ter sido mais importante, pois tinha a responsabilidade daquilo, ao passo que eu tinha a do elemento experimental. Se, por exemplo, eu tivesse sido informado, no devido tempo, da verdadeira situação da emprêsa, jamais houvera dado o meu assentimento ao contrato do teatro de Lessing. Dessa maneira, fizeram-me acreditar que eu dirigia o teatro mais lucrativo de Berlim, até a manhã na qual — estava eu trabalhando precisamente em *Conjuntura* no teatro da Nollendorfplatz — me comunicaram que o pagamento dos salários para o prazo seguinte estaria garantido sòmente mediante um empréstimo pessoal. No mesmo momento, compreendi que a emprêsa estava perdida econômicamente.

Contudo, havia em jôgo outros fatôres. Pelo mesmo tempo, nos achamos diante da conclusão de um contrato que nos asseguraria por mais quatro anos a casa da Nollendorfplatz, e cuja entrada em vigor dependia de se depositar uma caução de 100.000 marcos. O teatro da Nollendorfplatz ficara consideràvelmente valorizado com a nossa temporada. Voltara a ser um importante teatro berlinense, um objeto cuja disputa parecia compensadora a muitos diretores. Já na imprensa corriam boatos de que o teatro passaria para outras mãos no ano seguinte. Sabíamos que o contrato de quatro anos, que pretendíamos assinar, só seria preenchido no caso de ser ótima a situação comercial. Mas não restava outra possibilidade.

Logo, no instante em que gastamos o nosso capital de giro até o último tostão, fomos obrigados a imobilizar tal quantia, a fim de não ficarmos sem casa no ano seguinte.

Em 15 de junho, renunciei à concessão. Uma associação de emergência do pessoal tomou o lugar da sociedade de responsabilidade limitada. Sob as mais graves privações, com disciplina e abnegação dignas de admiração, todos continuaram a trabalhar, inclusive os que distavam de nós pòlìticamente, sempre na esperança de se poder recuperar a emprêsa. É claro que não ficamos de braços cruzados, sem tentar a aplicação de contramedidas. As obrigações mais prementes puderam ser pagas em primeiro lugar mediante um empréstimo de 120.000 marcos. Os antigos financiadores do teatro, em parte por razões pessoais, se haviam retirado, e formou-se outro consórcio, o qual, na realidade, contribuiu para superar a crise aguda, mas, antes de um enérgico saneamento, impôs a condição de em primeiro lugar a emprêsa ter de, com as suas próprias fôrças, voltar a ser lucrativa. Até 20 de maio conseguimos pagar inteiramente os salários, e passamos a confiar em que, não obstante o grande *deficit,* manteríamos de pé a organização com as receitas decorrentes de *N.º 17* e *Colina do General.* As duas peças oscilavam fortemente em movimento de caixa, mas mostravam uma franca tendência para o alto. Especialmente a *Colina do General* progredia de dia para dia. Mas a autoridade tributadora, achando que não podia permitir mais um atraso de 16.000 marcos, apresentou o pedido de falência. Aquela construção financeira tão laboriosamente mantida de pé começou a vacilar. Aquêle pedido e a assembléia de credores convocada pelo Teatro de Piscator surtiram um efeito catastrófico nas duas casas. O negócio, de repente, foi como que cortado. O nôvo consórcio financeiro insistia na condição de, antes de qualquer auxílio, ser preciso eliminar o *deficit.* Em tais circunstâncias, uma condição irrealizável. Vimo-nos, portanto, obrigados a propor aos atôres a formação de uma associação de emergência e transferir tudo a esta concessão.

XXII

Retrospecto e Perspectiva

Em Kortrijk (na Bélgica), estava eu na escadaria da Câmara municipal. Cobria a praça do mercado, quadrangular e lisa, um céu cinzento de outubro. Passavam colunas e mais colunas. Os inglêses tinham rompido o arco de Yprès. De súbito, a praça ficou vazia e silenciosa. Uma mulher de guarda-chuva apontou na esquina, no momento em que uma granada atingia uma casa. Com um medonho estrondo a casa desabou, e uma nuvem de pó ficou pairando sôbre o lugar antes ocupado por ela. A praça continuava sem vida. A mulher, na qual eu já não pensava mais, sempre com o seu guarda-chuva, atravessou a praça e desapareceu numa esquina.

Narro isso por minha causa. O rosto daquela mulher, eu não o vi. O seu andar era de sonâmbula. Devia estar estupefata de ainda poder caminhar.

Foi assim, inesperadamente, que se me apresentou a catástrofe da queda. Eu também me admiro de ainda poder caminhar. E continuo o caminho, ouvindo ainda o estrondo do desabamento, e vendo a nuvem de pó da casa destruída. Sim, porque, se as condições são mil vêzes mais fortes que os homens, sempre há na criatura humana um pouco de fatídico. Afinal, não sou um aventureiro; tôda a minha luta (e tôda a minha tenacidade) se prendem a trabalhos mentais. O "comercial", para mim, é apenas um meio para conseguir um determinado fim.

Dificilmente eu poderia ser mais previdente. O comercial bem pode ser manejado com a maior cautela, mas não deve ser separado da produção do teatro. Em circunstâncias normais, também à produção cabe decidir se o negócio vai ou não vai. E na produção não me é dado fazer concessões ao "comercial". Foram-se já cinco trimestres desde o dia em que me vi obrigado a fechar o teatro da Nollendorfplatz, cinco trimestres do mais duro labor, fora da minha profissão pròpriamente dita. Negociações comerciais, conferências, sessões, cálculos, reaprendido até o tédio tudo aquilo que, acontecido um ano antes, houvera podido talvez salvar a emprêsa. Mas todos os projetos desabam pelo chão, por tôda parte ouvidos surdos. Um banqueiro diz: "Por favor, que diriam na Bôlsa, se eu lhe desse dinheiro?" Por três vêzes cheguei quase a realizar um nôvo teatro, mas sempre desabou a construção financeira. Finalmente, a sedução da oferta de amigos que consegui tornar interessados na questão: ópera cômica. Realiza-se a fundação, com tôdas as possíveis garantias contratuais. O sinal sôbre a renda é registrado como hipoteca. Assistem ao ato os mais sagazes advogados. De nada adianta. James Klein, proprietário da Ópera Cômica vai à falência e a casa é posta em leilão. O meu grupo recusou-se a fazer uma oferta superior. Lá se foi a casa, e não sòmente ela, senão também o sinal, de 30.000 marcos. O teatro afastou-se novamente. Todos os preparativos só podem ser executados com energia reduzida, pois nada é seguro. Não se ousa concluir contratos, quer com referência a peças, quer com atôres. De repente, é-nos mais uma vez oferecido o teatro da Nollendorfplatz. Diante da Ópera Cômica, uma gigantesca facilitação. Instalações tôdas prontas, pessoal já familiarizado. A vantagem de tôdas as circunstâncias pesa mais do que qualquer superstição. Um belo dia, discute-se das cinco horas da tarde às duas horas da madrugada. No dia seguinte, achamo-nos de nôvo no local que para todos nós significou um pedaço decisivo de nossa vida. A máquina começa a funcionar. O teatro político empreende de nôvo a luta.

Ontem sem dívidas, hoje sobrecarregado de experiências e de dívidas, pelas quais sou obrigado a responsabilizar-me pessoalmente, e que sobem à quantia de 50.000 a 60.000 marcos. Os problemas não se tornaram menores. O trabalho é grande, a missão terrível. Mas o alvo que constitui o assunto dêste livro, o teatro político, que põe o seu labor a serviço da luta do proletariado, continua aos nossos olhos imóvel como sempre. Sempre, a todo instante, em tôdas as publicações e em todos os esclarecimentos, disse eu, de maneira inequívoca, que o teatro por mim dirigido não se destina a "fazer arte", nem a "fazer negócios". A todo instante saliento que um teatro que esteja sob a minha responsabilidade é um teatro revolucionário (nos limites que lhe são impostos econômicamente) ou, então, não será nada. A burguesia preferiu acolher tais declarações com um sorriso agridoce, e recuar sempre para a linha do valor artístico. Mas o proletariado, era de crer, teria podido aprender durante êsses dez anos o que, do ponto de vista de propaganda, significa o teatro para o movimento. Esperava-se apoio e colaboração. Permaneceram fiéis as seções especiais, à testa, a comissão de trabalho com os companheiros Jahnke, Stein, Berndt, Bork, Brie, Schirrmeister e Zscheile, os quais conosco partilharam os dias bons e os dias maus. E quando o teatro recomeçou a adquirir um aspecto mais sólido, julguei-me obrigado a lhes prestar contas. Sabiam que sòmente com uma ativa colaboração, sòmente com uma crítica positiva, sòmente com um auxílio real por parte do proletariado seria possível conseguir resultados.

Se a essa noite chamo prestação de contas, o que pretendi em primeiro lugar foi esclarecer para mim próprio as proporções, o significado e a evolução de nossa idéia teatral. Mas quero também às seções especiais, ao público, expor claramente os fatos que se desenrolaram desde aquela manifestação na Herrenhaus para, despreocupado, poder enfrentar a nova faina.

Só me é dado chegar a um resultado, quando comparo a minha própria evolução à dos que me rodeiam, para então seguir a divisa com a qual iniciei a encenação de *Rasputine*: "Começamos sempre do comêço". Para tanto é preciso investigar para determinar como se mantiveram inalteradas as minhas opiniões sôbre as coisas da arte e da política durante êstes dez anos. Não sou sentimental. Mas, quando reflito sôbre as diversas reprovações de meus opositores objetivos e não objetivos, espanta-me a rapidez com a qual mudam os sinais. Com que pressa se descobriu que a minha ideologia eu só a tenho para fazer negócios, negócios artísticos, com que pressa se tentou tachar-me de oportunista... Se se acredita que as minhas idéias políticas se foram, que estou "curado", comete-se um êrro. Pelo contrário. Percebo cada vez mais claramente que apenas a última conseqüência nos conserva o efeito político e com êle o efeito artístico. Cabe aí, outrossim, diante da dificuldade do trabalho, um crédito moral político que me permite trabalhar a longo prazo. Não é todo trabalho, sobretudo na falta de uma literatura dramática correspondente ao nosso teatro, que consegue manter-se a salvo de ataques. O que permanece decisivo é a direção inalterada do avanço. Nessa noite eu quis mostrar que há dez anos nada mais faço do que realizar o trabalho escolhido por intermédio da minha ideologia política e que vem ao meu encontro. (*Da minha conferência na Herrenhaus,* 25 de março de 1929.)

A SITUAÇÃO EM 1929

Não se pode corretamente, é claro, avaliar o nosso teatro em tôda a sua extensão, sem ao mesmo tempo empreender uma exata análise da situação geral social e política. E uma análise dessas encheria, sòzinha, um livro inteiro. Assim, devo limitar-me aqui a algumas notas. O primeiro período do Teatro de Piscator passou-se numa situação relativamente estável, tranqüila. O segundo período do Teatro de Piscator, o período que

está diante de nós, parece muito menos tranqüilo. Organizações proletárias, como a Liga Vermelha dos Combatentes da Frente, são oprimidas; algumas organizações "nacionais" podem preparar planejada e calmamente a sua marcha. O "perigo da direita" cresce a olhos vistos. O lançamento de bombas assinala a atividade sempre crescente dos círculos em que continuavam Erzberger, Rathenau e centenas de trabalhadores sociais-democratas e comunistas. Os grandes industriais simpatizam abertamente com a "ditadura legal", e a social-democracia se apressa a preparar a adesão. Paira sôbre o mundo uma enorme tensão.

O exército dos desempregados não perdeu um homem sequer, e até, em certos pontos, cresceu. Atrás de nós estão gigantescas lutas econômicas (dispensa de operários no Ruhr); outras, ainda maiores, nos aguardam. Combatem-se mùtuamente associações internacionais, num combate em que a Europa burguesa procura descobrir o equilíbrio entre grupos e interêsses divergentes. Tudo quase sem resultado. A Sociedade das Nações, escritório internacional de mediação dos países para exigências imperialistas de tôda espécie, revela-se incapaz. Tudo se prepara febrilmente. A questão da "próxima guerra" debate-se sem mêdo, objetivamente, como coisa atual, por tôda parte. Um sexto segmento do palco globular, sôbre o qual se desenrolam os destinos desta geração, grava-se como espinho na carne das grandes potências. A essa reviravolta latente que se completa todos os dias, tôdas as horas, se acrescenta o revolucionamento mental: o minar de formas tradicionais da vida social (matrimônio), o crescente abismo entre a lei codificada e as condições reais (problema da justiça), a revalorização de todos os conhecimentos científicos e filosóficos, a revisão do absoluto (Einstein).

Êsse poderoso processo de revolução, em que, tal como há cento e cinqüenta anos, se esboça o nascimento de uma nova ordem social, não pode passar pelo teatro, sem deixar vestígio. Efetivamente, nos últimos três anos já se percebe uma mudança. Também o teatro burguês se encontra numa nova relação com os problemas da época. O teatro "puramente artístico" começa a morrer. Mal é possível ainda manter a linha da *arte pura* (a linha de defesa da reação política). O público em geral não se interessa mais por isso. O público burguês também não.

Amedrontado pela dúvida de sua própria existência, começa a exigir também do teatro uma resposta às questões políticas e sociais.

Depois da primeira fase do Teatro de Piscator, pudera-se observar na programação dos teatros de Berlim uma virada para a esquerda. A Cena Popular foi a primeira a adotar a linha do Teatro de Piscator. Sob a pressão das seções especiais, representaram-se peças que pelo menos tentavam uma explicação de questões da atualidade. Mas também o teatro comercial declarado se interessou, sùbitamente, pela dramatologia atual. E com isso chego a um ponto em que, do nosso lado, exige a mais perfeita delimitação. Da nossa concepção do mundo, a única da qual podia nascer o teatro político, da vontade política voltada evidentemente para uma reestruturação da sociedade, resultou uma questão de conjuntura. Autores dramáticos, comercialmente capazes, farejavam assuntos contemporâneos. Certamente não para ajudar a abater uma ordem social que lhes prometia polpudos direitos. Certamente não para fazer sua a causa do proletariado. Do teatro *da nossa época,* do drama da atualidade, do teatro político, resultava um negócio. É bem compreensível que eu seja obrigado a traçar uma firme linha divisória entre essa espécie de teatro e o meu, se não quiser ver o meu trabalho inteiro falseado em seu cerne. Coisas essencialmente diversas são que um teatro transforme em “arte” um problema da época, ou que um teatro tome a arte para ajudar a fazer impor-se um resultado polìticamente importante. São duas coisas diferentes confiar-se a um grande ator operário uma queixa social, para que assim se origine uma grande realização artística, ou introduzir-se de uma grande realização artística para se apresentar uma queixa social. O fator decisivo será sempre o sentido da vontade com que se faz o teatro. Em casos limítrofes será necessário recuar à pessoa do organizador, à sua atitude anterior e ao seu passado. Será preciso provar que é merecido o prestígio, antes de se emitir um juízo.

Foi muito mal recebido, em parte, o fato de eu haver participado de um espetáculo como *Rivais* (março de 1929 no teatro da Königgrätzer Strasse). Devo dizer francamente que não teria aceito a peça no meu teatro nem a teria apresentado

dessa forma. A minha posição material me obrigou a aceitá-la e aprontá-la no mais breve tempo possível. Muita ambigüidade teria podido ser evitada. Não obstante, não considero aquela peça uma glorificação da guerra, e jamais a encarei assim. Se a marcha dos soldados sôbre a faixa corrente no final (de regresso à frente) tem sido vista como apoteose do cumprimento do dever até o extremo, é porque se interpretam muito mal os meus propósitos. Muito ao contrário, eu quis, no final, dar expressão a tôda a desesperança, a tôda a invariabilidade, a tôda a exterminação dessa marcha, como eu próprio senti muitas vêzes. Na peça se vê a cena da batalha em que procurei expor todo o horror da guerra, e da qual não se poderia deduzir uma simpatia minha pelas trincheiras. Afinal, eu poderia ter esperado um maior prestígio pessoal, em lugar de advertências que efetivamente fizeram de um “pecado de omissão” um problema de concepção do mundo.

Apesar de tudo, a conjuntura que, naturalmente, não é obra do acaso e que, ao lado de todo o seu sentido comercial, possui também o seu sentido político, mais profundo, aliviou, ao mesmo tempo, a atmosfera. O teatro político saiu da fase do sensacional. Já não é considerado o “último grito” de um público que deve ser estimulado apenas por salvas, balas que cruzam os ares e cantos revolucionários. Perdeu o seu “atrativo” como número de espetáculo, com grande vantagem para o seu destino próprio. Talvez se reconheça agora, também nos círculos burgueses mais amplos, que o Teatro de Piscator deve ser considerado coisa diferente do teatro de diversão, que êle não absorve assuntos novos para apresentá-los como arte, e sim que o que lhe importa realmente é o esclarecimento e a solução dessas questões.

Assim, cria-se uma nova relação entre o público e nós. Será uma relação mais tranqüila. Mas, ao mesmo tempo, significará igualmente uma separação. As camadas melhores, independentes, sem preconceitos, virão a nós; os fanáticos, os deslumbrados ficarão longe.

Mas qual é a atitude da parte do público, do proletariado que deveria reconhecer nesse teatro a expressão de sua vontade? Como um fio vermelho, através dêste livro, através da história dos meus empreendimentos, deve ter-se reconhecido que o proletariado, seja qual fôr a causa, é demasiadamente fraco para manter o seu próprio teatro. Nesse ponto, nada se alterou. Pelo contrário. A situação do proletariado de tal modo piorou que até as seções especiais ficaram consideràvelmente reduzidas na temporada de 1929/1930. Logo, hoje como antes, estamos num pôsto avançado, isolados do grosso do exército, e somos obrigados a ver que tiramos a fôrça para durar do terreno (espiritual) conquistado. Precisamos muito mais do apoio moral e político do proletariado. Creio poder exigir que se tomem em consideração tôdas as minhas razões, tôda a relatividade da situação, tôdas as dificuldades objetivas, entre as quais figura também o problema da produção dramática, antes de me atacarem por êsse lado. A emprêsa, tal como hoje existe, não é nenhuma fundação casual, não é nenhuma construção amontoada às pressas com meios arrancados ao acaso. Cresceu orgânicamente a partir de pequenos começos e foi-se tornando cada vez maior sòmente por intermédio do significado inerente à sua idéia. Quem hoje me aconselha a trabalhar apenas em praças de comícios, a "regressar" ao proletariado, não se lembra de que os empreendimentos dêsse tipo não ruíram até agora por acaso; não se lembra, acima de tudo, que a evolução de um teatro e a evolução de uma criatura não podem recuar à vontade. Outros me censuram o fato de ser "tecnicalizado" o meu estilo de representação. Consideram Stanislavskii um revolucionário, porque a sua maneira naturalista de representar correspondia à condição do proletariado. Grande êrro! Não é por acaso que o revolucionamento mental do teatro se encontra com a reviravolta técnica dos seus meios. Também acredito haver suficientemente demonstrado neste livro que a técnica se desenvolveu orgânicamente a partir da idéia. De resto, parece-me sumamente ridícula a afirmação de que o teatro do proletariado não pode possuir as últimas conquistas técnicas. Finalmente, uma parte dos meus companheiros de ideologia duvida da honestidade da minha concepção do mundo e acha, apoiada em várias coisas exteriores, que pode lançar-me ao rosto a pecha de renegado, de ambicioso pessoal, de autopromocional. Em que pé se está nesse ponto? Não receio desenvolver êsse tema em público, expondo a minha vida particular. Em tal sentido, não há vida particular para mim.

Em virtude do gênero do meu trabalho, cada vez mais me identifiquei com os diferentes serviços dentro do teatro, sendo forçado a responsabilizar-me por qualquer participação dos outros. Tornei-me expoente de um movimento e tive de arcar com desvantagens e vantagens. É-se levado a um julgamento, e os julgadores desconhecidos recebem uma imagem que, naturalmente, só se harmoniza em parte com o que se é. (É interessante lermos sôbre nós juízos e apreciações, vermo-nos descritos em jornais. À direita e à esquerda, ergue-se, num ponto qualquer, uma figura que se nos assemelha, mas que não é o que nós somos). Karl Kraus, num artigo, faz-me falar à moda dos berlinenses. Não sou berlinense. Logo, não tem cabimento o diálogo citado, como não o tem a conclusão de nos *Salteadores* haver eu procedido femininamente. Para outros, sou grande e uso barba comprida. Fugi a uma revolta qualquer de marinheiros em Kiel. Assim como não procedem essas caracterizações físicas, não procedem também os diagnósticos intelectuais. Os amigos é que podem verificar a exatidão de um julgamento dêsses, nunca o leitor nem o estranho. Quando um dêstes defende uma opinião, além de julgar a pessoa, atinge também o assunto; e sem considerar que a pessoa vê nesse assunto um ideal, que ela própria não está em condições de concretizar. A idéia apresenta um alvo, em face do qual recua bastante, é claro, o elemento individual. As contradições entre a situação do momento e êsse alvo penetram na nossa vida particular.

Não vivemos num estado comunista. A identidade que existe, para os artistas na Rússia, entre a situação social e o seu trabalho, deve faltar forçosamente entre nós. Todos os dias se nos deparam conceitos, relações e criaturas postos bem distante dos nossos objetivos ideais, e que, no entanto, não podemos ignorar; somos, pelo contrário, obrigados a contar com êles, a trabalhar com êles. A conseqüência inevitável é uma profunda discrepância entre o nosso ser e o nosso querer.

Se se é sentimental, êsses conflitos podem ser encarados tràgicamente. Se se é marxista, é preciso convencer-se, bem ou mal, da *necessidade* de tal situação.

O desconhecido, metido na frente constituída pelos numerosos outros elementos, vive uma vida diversa da do conhecido. Antigamente, eu vivia num quarto mobilado; não me dei bem. Mas, dominado pela idéia da época, coloquei a minha profissão a serviço dela; não, realmente, para melhorar a minha posição pessoal, que se fundiu, que se identificou com as esperanças ligadas pelo proletariado ao triunfo de sua revolução. (Ou se acreditará que eu ambicionava possuir no futuro o cargo do companheiro-intendente do Teatro Vermelho do Estado?) No grande movimento proletário, não éramos mais do que uma partezinha qualquer; o movimento era o regulador de nossas ações. O impulso individual, se não por si próprio, pelas próprias condições do trabalho, era poderosamente repelido. Aprendi, então, a conhecer a relatividade do valor pessoal e devo dizer que não experimentei maior tranqüilidade do que quando me despersonalizei e entrei no movimento da massa.

Isso mudou, ao me ver forçado a galgar profissionalmente um degrau após outro: tornei-me conhecido, e fui tachado de individualista burguês. Trataram-me como se eu fôsse uma criatura peculiar, um diretor artístico entre outros, bem dotado. Muita gente acrescentou até: de vulto.

Não é possível defender-se disso. Em virtude da minha atividade, sou obrigado a comparecer onde é necessário, como diretor de teatro e diretor artístico. Devo fazer o papel de empresário. Devo permitir que me critiquem do ponto de vista da estética e da arte. Ganho mais dinheiro. O "nível social sobe". Desisto do quarto mobilado. Apresentam-se exigências de "representação". Recebo uma casa minha de cinco aposentos perto do Teatro Central. Aí, a princípio, pendem cortinas vermelhas, e, como mesa, serve uma velha prancha de bilhar, por nós virada ao avêsso. Mais tarde, melhora a mobília, e de tal modo que o *Nachtausgabe* escreve: "Piscator, o comunista, viveu em meio pequeno-burguês na Oranientrasse..." Havia nos porões daquela casa uma adega; tôda a habitação cheirava a álcool, o que, em devidas circunstâncias, não me desagrada, visto que não sou abstêmio. Vencido o meu contrato com aquela morada, Gropius, que então preparava os planos para o nôvo teatro, declarou-se pronto a decorar, segundo os modernos princípios funcionais, uma habitação arranjada na Katharinentrasse (4.º andar, 5 aposentos). Em substituição às portas munidas de recheios e ornatos, colocaram-se portas lisas. Os quartos foram pintados de branco. E apareceram os móveis de aço. Mas, enquanto a morada se achava ainda na antiga situação, dizia-se nos círculos de iniciados que Piscator andava construindo um castelo em Grunewald. Velhos conhecidos proletários juravam ter-me visto dirigindo um Rolls-Royce. (Quando era aluno da escola secundária, possuí, certa vez, um carro.) E, depois que o meu fotógrafo teatral Stone tirou umas fotografias da habitação, as quais, contra a minha vontade, apareceram em *Dame,* fui definitivamente condenado. Um sujeito dêsses pretende ser comunista? Sim, é o que quero ser; mas sê-lo-ei? Poderia mencionar que há muita gente que usa uma gravata vermelha quando vai a uma assembléia de operários e que a tira imediatamente quando sai. Nunca fiz isso. O que se chama de ciência marxista não depende absolutamente da roupa. O comunismo não é nenhum devaneio; pelo contrário, funda-se nas relações sociais, que nós pretendemos mudar por fôrça de nossa razão, coisa em que o sentimento não desempenha papel algum. Hoje não é necessário usar qualquer cilício para se compreender ou até para se pregar o comunismo. Pelo contrário, é preciso aparecer com a maior franqueza possível. Não seria falso se eu me afastasse de coisas que considero boas e capazes de me animar para o trabalho? De uma racionalização de minha vida particular? Sòmente para fazer uma concessão àqueles que procuram motivos de ataque onde êstes podem, ou não, ser encontrados? Mocinho, sentia-me constrangido ao passar, de botinas novas e terno bonito, pelos operários. Mas poderia acaso ajudá-los melhor se usasse roupa de proletário? É claro que ninguém sente mais do que eu a brecha existente em nossa atual ordem social. Mas lutei já para acabar com ela? E, ao que me parece, é isso, sòmente isso, que importa.

O NOSSO PROGRAMA

"Agora, não faça mais política", disse-me um social-democrata voltado para a esquerda. "O seu programa, para mim, foi demasiadamente partidário, do ponto de vista político." (Diga-se, de passagem, uma opinião muito difundida.) "Não foi suficientemente radical", afirmam os democratas. "É a espécie de teatro político que nós também devemos ter", dizem os nacionalistas alemães e os nacional-socialistas. Vê-se que é um teatro esquisito. Mas as contradições existentes no julgamento, as contradições das diversas exigências, não são as contradições das próprias relações sociais? É precisamente pelo fato de o teatro político ser um fator tão essencial, ou poder ser, que mais se descarregam sôbre êle as opiniões.

Devemos reconhecer, contudo, que o teatro não é claro. Não pode ser claro. Mesmo que se risque da fachada a palavra "proletário" e se deixe apenas a palavra "revolucionário". (Para mim, coisa insatisfatória, como tudo que se cala ou se diz pela metade.) Falta-lhe muito. Em primeiro lugar, faltam-lhe peças. A peça, apesar da conseqüência e da agudez de ideologia, deve ter também probabilidades de êxito. Não basta apenas o simples artigo de fundo. O teatro exige o que é próprio do teatro. Eis aí o seu meio de efeito. Sòmente nesse caso pode pretender constituir uma efetiva propaganda. Mas antes, cabe-nos conquistar êsse terreno. Há sinais de que a produção, nesse sentido, está aumentando. Antes, porém, devem os autores aprender a conceber, além do assunto, em tôda a sua objetividade, também o modo de aprender a significação dramática existente nos grandes e simples fenômenos da vida. O teatro exige efeitos puros, diretos, simples, despidos de psicologia. A maioria dos autores avalia erradamente o público. O público é capaz de aferir mais dificilmente o *Édipo* do que o fato cotidiano. Se êste não tem cabimento, se não pode ser claramente apresentado em seu curso, se não pode transformar-se em elemento dramático a própria sobriedade do acontecimento, não terá igualmente cabimento a criação artística.

Creio que o próprio tempo obrigará a literatura a entender-se com êle. O autor não é mais o mesmo fenômeno semitrágico e semi-ridículo que era há cinqüenta anos. Não vive mais à margem das coisas, não pode mais viver assim, como não o pode ninguém; as próprias coisas se voltam inelutàvelmente para todos nós. A técnica tornou a terra menor, mas ao mesmo tempo produziu uma união maior. Ninguém mais pode colocar-se de lado, fechar os olhos diante dos problemas, mesmo que não o atinjam pessoalmente. Verificou-se uma *atualização* de tôda a humanidade. Os saldos de passadas ideologias (Idade Média, barroco, e até a idade da pedra, que ainda hoje sobrevive na Terra do Fogo) desaparecem. A vida de cada indivíduo é elevada à altura do ano de 1930,[1] talvez uma altura modesta, mas

---

[1] Época em que Piscator escreve seu livro. — (N. do T.)

sempre um padrão muito mais eficaz, para o presente, do que o de 1850. É êsse elemento individual que ocupa o seu lugar, tôdas as noites, no teatro. Talvez tenha ouvido, meia hora antes, com o seu rádio, uma saudação vinda da Califórnia, talvez lhe tenha sido mostrado ontem no jornal cinematográfico o último terremoto japonês. Há dez minutos leu no jornal o que sucedeu duas horas antes na Cidade do Cabo. Êsse indivíduo traz em si uma imagem do mundo que não é do ano passado, que é dêste mesmo minuto. Ousará a literatura antepor-lhe um empoeirado panótico em que se enrijecem para todo o sempre os marionetes da dor, da alegria, da esperança, do anseio? Poderá permitir-se negar a existência dêsse nôvo indivíduo no teatro, mostrando a seu bel-prazer abstrações intelectuais, jogos de forma, criaturas de sua imaginação? Deve ser real, real até o fim, verdadeira até a inescrupulosidade, se quiser refletir essa vida. Mas terá de ser muito mais real, muito mais verdadeira, se pretender introduzir-se nessa vida como fôrça motriz! Todavia, a expressão da verdade, capaz de ultrapassar o meramente atual, age no sentido revolucionário. O autor consciente do seu dever artístico, queira ou não queira, deve, nessa situação, tornar-se autor revolucionário.

Amadurece cada vez mais em mim o plano de distribuir os temas a autores que, em estreita comunhão com o teatro, dramatizem o assunto, e não mais adotar peças já prontas. O nascimento de uma dramática dessas exige tempo. Entrementes, somos obrigados a começar, e temos de aceitar peças que pelo menos apresentem o assunto. Em que pé está o nosso programa?

40 peças de Piscator. Na assembléia da Herrenhaus, das seções especiais, em que Piscator falou, despertou particular interêsse a sua afirmação de "ter para a próxima temporada procedido a uma escolha severa de umas 40 peças, das quais, todavia, nenhuma satisfaz inteiramente às suas exigências". O teatro de Piscator pôde, efetivamente, reunir 40 peças, as quais, para êle ou para as casas ligadas a êle, interessam de um ou outro ponto de vista, e que aqui apresentamos. Várias peças, que ainda se acham em seu nascimento ou que ainda são discutidas, não são mencionadas, por motivos fàcilmente compreensíveis.

Interessam como óperas ou dramas musicados: *Mahagonny* (Brecht e Weill), *A Muda de Portici* (Auber), *Núpcias de Fígaro* (Beaumarchais); como romances dramatizados *A Luta em Tôrno do Sargento Grischa* de Arnold Zweig, *A Tragédia Americana* de Theodore Dreiser, *Da Cruz Branca à Bandeira Vermelha* de Max Hölz, *Schwejk* (segunda parte) de Jaroslav Hasek; como peças de atualidade (Alemanha) *O Comerciante de Berlim* (Walter Mehring), *O crime de Germersheim* (Hans Borchard), *Cyankali* (Friedrich Wolf), *§ 218* (Credé); como peças históricas (Alemanha) *Os Últimos Dias da Humanidade* (Karl Kraus), *A Sociedade dos Direitos do Homem* (F. Th. Csokor), *O Mensageiro do Hesse* (Walter Gruber); como peças de atualidade (Rússia), e que são ao mesmo tempo peças históricas, *Os Trilhos Cantam* (Kirson), *Kronstadt* e *Trem Blindado* (Invanov), *O Moinho* (Bergelson), *Homens na Barricada* (Béla Balász) e *Asev* (A. Tolstoi); como peças de atualidade (internacionais) *Petróleo,* peça mexicana (Alfons Goldschmidt), *Marcha sôbre Mossul* e *Cattaro* (Friedrich Wolf), três peças sôbre *Sacco e Vanzetti* (Maxwell Anderson, Leonhard Frank, Erich Mühsam), *Exército sem Heróis* (Wiesner); como clássicos: *Tímon de Atenas* (Shakespeare), *A Paz* (Aristófanes-Feuchtwanger), *Os Salteadores* (Schiller), *Emilia Galotti* (Lessing).

Além disso, Piscator incluiu todos os assuntos que poderia dramatizar pessoalmente ou mandar dramatizar, como, por exemplo: matrimônio, imprensa, justiça, esporte, medicina, banco, e, ainda, assuntos históricos ou políticos, como: Friedericus Rex, A Revolução Francesa, O Colóquio de Lênin, Questão Colonial, etc. Acrescente-se a isso, finalmente, a literatura pedagógico-filosófica, que Brecht trata de produzir, como: *De Nada não sai Nada* e *Johann Fatzer*.

Do *Die Junge Volksbühne,* N.º 5.

Se estas linhas forem impressas, estará travada a primeira batalha da temporada de 1929/1930, e terá irrompido a luta das opiniões. Melhor do que qualquer crítico sabemos como somos fracos, não temos ilusões, conhecemos muito bem a insuficiência do nosso trabalho. Especialmente num momento em que — vivesse eu na União Soviética — começaria com o trabalho de encenação pròpriamente dito, ao passo que agora sou obrigado a editar a peça, em condições alemãs, por questões financeiras. A todo instante se patenteia a contradição entre a vontade de uma idéia e o possível que pode ser alcançado.

O capítulo final dêste livro, nascido durante as breves pausas entre os ensaios diurnos e noturnos da encenação de *O Comerciante de Berlim,* não estava ainda fixado, quando sôbre nós se abateu a avalanche da "opinião pública". Em 6 de setembro de 1929, iniciou-se a segunda temporada do Teatro de Piscator no Teatro da Nollendorfplatz, com *O Comerciante de Berlim* de Walter Mehring. Todos os problemas, todos os fatôres do teatro político abordados neste livro encontraram mais uma vez, nessa encenação e em seu eco, uma expressão concentrada. O efeito da representação foi mais forte e contraditório, poderíamos dizer, quase, mais apaixonado do que nunca. Neste momento não conseguimos ainda perceber quais são as conseqüências, não podemos ainda predizer o destino do segundo teatro de Piscator; mas, por sôbre o êxito ou o malôgro, parece-me ser tão essencial a problemática dessa representação, e com ela a problemática do teatro político, que merece constituir o fim dêste livro.

O que achamos mais importante e valioso em *O Comerciante de Berlim,* o que nos levou a escolher a peça, foi o assunto histórico: "Um dos capítulos mais vergonhosos da moderna história alemã", como escrevemos no folheto de programa, "uma época em que um *destino anônimo* arrancou do povo alemão quase a metade dos seus bens, expropriou tôda a classe média, fêz descer o proletariado ao padrão de vida dos *coolies* chineses, e condenou centenas de milhares de pessoas a vegetar entre a vida e a morte. E isso com o auxílio de uma das maiores manobras de embuste que a história universal conhece: a inflação."

Desde o começo sabíamos que tão gigantesco assunto estava apenas esboçado na peça e que à ação faltava a objetividade tanto no elemento social como no econômico, o que não deve significar desconsideração por Mehring. A inflação é uma das coisas mais difíceis de entender que existem. Ainda hoje as suas origens e o seu mecanismo são pontos de discussão, em que divergem as opiniões de economistas nacionais e políticos, mesmo no interior do campo marxista. Por meses a fio os problemas da inflação foram, nos preparativos da representação, objeto de cuidadosas análises econômicas, para as quais atraímos economistas teóricos tanto do lado marxista como do lado burguês, entre os quais Alfons Goldschmidt, Fritz Sternberg e Morus Lewinsohn. Mas, quanto mais progredia o trabalho, mais claramente víamos que uma questão daquelas não se podia dominar numa única noite, e que a ela cabia todo um ciclo de peças.

Em consonância com o assunto, vi, desde logo, a peça em três degraus: um trágico (proletariado), um tragigrotesco (classe média) e um grotesco (classe superior e militares). Dessa repartição sociológica nasceu o sistema de três andares do palco, concretizado mediante os elevadores. Cada uma das classes sociais devia possuir o seu próprio palco — superior, médio, inferior — mas elas se cruzariam quando assim exigissem os pontos de intersecção dramatológicos. Aquêle movimento das diferentes camadas, uma através da outra, e uma contra a outra, produzia o terreno representativo dramatológico. Kurt Kersten, no *Welt am Abend* (7 de setembro de 1929), escreveu: "Havia duas possibilidades de descrever a inflação: ou os financistas e industriais de um lado, e o proletariado revolucionário do outro, ou então... como a inflação arruína moralmente um povo inteiro, o movimento revolucionário... será abatido pelos aproveitadores e autores da inflação". Ao escrever isso, Kurt Kersten tinha tôda a razão. Também nós não vimos de outra maneira a peça, desde o comêço. Êle se esquece apenas de que os dramas, como são exigidos, não são extraídos de uma máquina automática; que os autores revolucionários proletários, através dos quais recomenda êle que eu me exprima, são, não há duvida, excelentes marxistas, mas até agora não me proporcionaram nenhuma peça aproveitável. Sendo assim, sou obrigado a ocupar-me com a produção que tenho pela frente. Notamos que na peça de Mehring falta quase inteiramente o proletariado, e desde o comêço do trabalho dramatúrgico nos esforçamos por corrigi-la. Mas, para não destruir de vez o trabalho, lembramo-nos, na solução, de fundamentar o econômico e o social em grandes canções, e na "Cantata da guerra, da paz e da inflação". Nessas canções, o proletariado apareceria ao mesmo tempo como fator ativo. Só uma censura me podem fazer: a de haver eu subestimado mais uma vez a dificuldade existente na

ampliação do material de uma peça já feita, a de não ter contado suficientemente com a teimosia artística e talvez com os limites da capacidade de trabalho do autor, a de não ter calculado com suficiente realismo o fator constituído pelo tempo à disposição. Seja como fôr, a ampliação da peça nesse sentido ficou fragmentária. Nada de nôvo me dizem os críticos do *Rote Fahne,* do *Welt am Abend* e do *Berlim am Morgen*. Eu não teria sido realmente destinado a unir o meu nome ao de um teatro político, se nessa peça não tivesse notado a falta do mais enérgico inimigo da inflação, a falta do proletariado. Que nisso observei uma grave falta, demonstram-no os incessantes esforços destinados a corrigir o êrro. (Cantata do comêço, Canção do pão sêco, Cena do aprendiz de alfaiate em Leschnitzer, o filme estatístico, a canção dos três degraus no fim, de que só restou o degrau mais baixo, o proletário, etc.) Cansa, e é pouco convincente, ser obrigado sempre a repetir que a extensão da tarefa que nos propomos, bem como a falta de tempo e a limitação de nossas fôrças, tudo isso nos impede de atingirmos o objetivo entrevisto por nós no início de cada encenação.

Foi-nos igualmente clara a segunda fraqueza fundamental da peça. No programa do espetáculo, escrevemos: "Houve ainda outra dificuldade: Em *O Comerciante de Berlim* figura no centro da ação um judeu oriental. As circunstâncias da época fazem dêle um cúmplice. O "socialismo dos imbecis", como August Bebel chamou outrora ao anti-semitismo, infiltra-se perigosamente. Para nós, Kaftan pertence ao segundo degrau, o tragicômico. Um defensor do capitalismo, que perece nas mãos do capitalismo. Um traficante, cuja cobiça só é ocultada em parte pelo motivo ético, pelo amor à filha enfêrma." O próprio Mehring não tomou a sério êsse *alibi* ético. Diante de um Kaftan, que para nós era explorador, ou pelo menos aproveitador como qualquer outro, era-nos perfeitamente indiferente a sua raça e a sua religião. Mas para o público, havia Kaftan o judeu contra Kaftan o capitalista. Objetivando o capitalista, tínhamos necessàriamente de encontrar o judeu. E era precisamente o que não queríamos. Jamais pretendemos dar a mão a um fanatismo anti-semita, pois na peça o que se queria debater não era a relação entre o judaísmo imigrado e o germanismo local, e sim um problema social, um problema de classe.

Alguns apreciadores objetivos, como Alfred Kerr, Manfred Georg, Bernhard Diebold, Walter Steinthal, Emil Faktor, e outros, nem por um só instante perceberam no espetáculo qualquer tendência voltada contra o judaísmo. "Unpleasant play", escreveu Kerr, pois sabia, tão bem como nós, que sem dúvida os círculos judeus esclarecidos se recusariam a admitir que o aparecimento de um judeu no palco signifique um ataque a êles. No entanto, posso compreender muito bem, com base em tôda a evolução histórica do judaísmo, que, considerado um corpo estranho há séculos, qualquer singularidade, qualquer aparecimento, qualquer citação do problema possam ser sentidos pelos judeus como coisas inimigas. Mas não posso aceitar que certas coisas, por consideração a um determinado ressentimento, não sejam ditas num teatro cuja atitude fundamental é a expressão de tôdas as verdades. Na peça de Mehring, parece-me objetiva e certa a divisão da "culpa", se se quer abordar o problema das raças. Ninguém poderá ser mais inescrupuloso, mais demagógico, mais finório do que o "cristão" advogado Müller, o qual enfileira frases nacionais, descontos do Reichsbank, e aventuras amorosas, para no fim da peça, em manobra visìvelmente trapaceira, galgar a esfera da indústria pesada. Também nesse ponto, só o nacionalista de visão limitada poderá acusar-me de renegar o meu "germanismo."

A diversidade com a qual a questão suscitada nessa peça tem sido encarada prova que a imprensa liberal considera anti-semita o trabalho; a imprensa nacionalista, pelo contrário, quando não assume de maneira mentirosa a proteção dos "símbolos e instituições judaicos" (!), chama-me de filo-semita e "servo dos judeus".

A incompreensão no campo ideológico, tanto na esquerda como no centro, é completada pela incompreensão suscitada pelo *Comerciante de Berlim* no tocante ao seu aparelhamento técnico-cênico. O palco por mim projetado foi o mais simples possível. Às duas faixas correntes, instaladas sôbre o disco giratório (construção técnica que, em condições normais, se podia fàcilmente pôr em ação), corresponderiam três leves pontes, que se moveriam com a velocidade de um elevador de cima para baixo. Apetrechos ideais para a peça. Sôbre as faixas, Kaftan percorria Berlim, como, noutros tempos, Schwejk rumava para Dudweis; o disco giratório, em combinação com as faixas, trazia para o palco as ruas de Berlim; as cenas deixavam-se cortar, enquanto as pontes baixavam novas cenas. Teria sido possível pôr tudo aquilo em movimento de maneira fácil e simples, quase leve. Por que, então, a máquina, em vez de lubrificar a peça, destruiu as cenas, com tôda a fúria de um monstro de ferro? O mal essencial, como já expliquei no caso de *Ôba, Estamos Vivendo!*, consiste em se ser obrigado a introduzir alguns melhoramentos numa arquitetura cênica tècnicamente superada. Mas mesmo dentro de tais limites a construção para *O Comerciante de Berlim* é dez vêzes mais pesada, mais impetuosa e lenta. A quem cabe a culpa? Em vez de leves construções de madeira, puseram à minha disposição gigantescas construções de ponte montadas em suportes de ferro que teriam honrado qualquer pôrto. Em vez de deslizarem para cima e para baixo silenciosa e fàcilmente, subiam e desciam com enervante lentidão, acompanhadas do vigoroso ronco dos motores. A sua finalidade, pois, redundou no contrário do previsto, e do projeto saiu, no melhor dos casos, uma grosseira imagem de um palco tal como êste deveria ter sido. Nós que criamos êsse esbôço, com grandes esforços, sacrifícios de tempo, dinheiro, e abnegação, chegaremos um dia a possuir um palco assim?

Vem de tôdas as partes a acusação: Piscator quer demasiado. Peças simples, decorações também simples, numa palavra: o que desejo é um teatro antigo. E por que não? Por que, sempre, de nôvo, essa monstruosidade de espetáculos devoradores de fôrças, de dinheiro e de tempo, nos quais só consigo atingir por breves momentos aquilo que me parece ser a essência própria do teatro? O nosso palco, por mais que se tenha desenvolvido prática e teòricamente nesses anos, acha-se sempre pôsto diante de missões especiais. A nossa tarefa não consiste em apresentar em estilo naturalista peças de ambiente proletário. Não podemos fixar de nôvo a evolução, recolocando-a no ponto do qual ela partiu há 50 anos. Essa tarefa pode ser realizada ainda hoje pelos teatros burgueses, e êles a realizam. O "grupo de jovens atôres" apresenta *Revolta na Casa de Correção,* encenada por Saltenburg; os *Irmãos Corsos* serão apresentados em Hartung. Para isso não há necessidade de qualquer Teatro de Piscator. Por mais que pareça estranho, o nosso trabalho não se limita sòmente à encenação. Pouco importa como se desenrola o espetáculo individual, de que fraquezas padece, que erros contém, e se êle próprio é um êrro. O nosso objetivo é a eliminação do teatro burguês, do ponto de vista filosófico, dramatúrgico, espacial, técnico. Lutamos pela nova estruturação do teatro, por uma nova estruturação que só pode progredir na linha da revolução social. Sendo assim, muito provàvelmente, teremos de malograr a todo instante, em certo sentido, diante da insuficiência das condições, porque essa nova estruturação não pode progredir isoladamente. Até êsse ponto já cheguei.

Mas acredito no teatro político, nessas condições, nesta época, com os nossos meios? Mesmo em face da situação criada pela apresentação de *O Comerciante de Berlim,* respondo que sim. Se alguma coisa dá a prova de que, apesar de tôdas as insuficiências e obscuridades, apesar de tôdas as incompreensões por parte de companheiros, amigos, simpatizantes e juízes objetivos, êsse teatro não perdeu o seu caráter político, é o grito de raiva irrompido nas fôlhas da reação política contra Walter Mehring e contra mim, e que ainda hoje, todos os dias, eu ouço em cartas de ameaça e de insulto.

“Piscator pode levar a uma guerra civil! Piscator significa quase o mesmo que a demagogia para a guerra civil... Mas essa “ação” (da peça) está embebida de venenosas canções e é iniciada por um sacrílego *oratório* cheio de ódio. É claro que aí se escarnece de tudo o que para os alemães, e também para os judeus honestamente alemães, é expressão de grandeza e dignidade nacional... Os apóstolos da demagogia que, nesse caso (da guerra civil), como sempre, tentarão covardemente ocultar-se, podem ter a certeza de que, por trás das montanhas vive gente que se lembrará da imundície que faz do teatro alemão uma casa de orates e um mercado da mais íntima baixeza.”

Der Tag de 8 de setembro de 1929.

“Piscator faz dessa história do cotidiano (da peça) um drama tendencioso contra o capital...”

Nachtausgabe de 7 de setembro.

“... uma revista de ódio infantil... tudo o que é alemão e cristão, tudo o que é uniforme, tudo o que é tradição e passado prussiano-alemão, arrastado pela lama em pérfidas caricaturas! Potsdam com o carrilhão, o grande rei, os generais da guerra, as nossas marchas, as nossas dores sagradas, as nossas bandeiras; tudo é pôsto no lixo.”

Berliner Lokal-Anzeiger de 7 e 8 de setembro.

“... Com canções que nada têm que ver com a peça... apresenta-se, na mais repulsiva distorção, tudo o que é militar. A função do militar é apresentada como misto de limitação e falta de consciência. O próprio Frederico o Grande é conspurcado num desenho animado.”

Börsen-Zeitung de 8 de setembro.

“... também do ponto de vista artístico se pode apreciar o todo... Mas se Piscator quer conscientemente dar-nos um teatro político, a sua apresentação deve ser em primeiro lugar criticada polìticamente. Assim considerada, essa mais recente realização do agitador bolchevista significa uma desfaçatez contra a qual todo o povo alemão, por razões de higiene, deve ser enèrgicamente defendido.”

Königsberger Allgemeine Zeitung de 8 de setembro.

Com isso não pretendo ter merecido o ódio da direita. Certamente não com essa peça, na qual mal pôde ser mostrada a reação em ligação com a sua verdadeira raiz: a grande indústria. Mas o efeito merece ser repisado. Apesar da sua simplicidade, mais uma incompreensão: a cena dos três varredores de rua com o cadáver do soldado, a cena que, tanto pela direita como pela esquerda, foi entendida como escárnio do simples soldado. Nunca me passou pela cabeça fazer pouco da vítima dos círculos em cuja gíria êle é o “homem comum”.

Walter Mehring, no *Berliner Tageblatt* de 13 de setembro tomou posição: “A pior irritação provocou-a uma cena de canto: desaparecido o fantasma da inflação, vêm os três varredores e procedem à limpeza. Lançam o papel moeda (dinheiro desvalorizado a um capacete de aço (poder desvalorizado), sôbre um cadáver (o cadáver está esticado, exangue, desvalorizado. 'Isso já foi homem'). E mais uma vez proferem os varredores as palavras: 'Lixo! Fora com êle!' (Não escrevi soldado, escrevi cadáver). Não escrevi: o soldado deve ser atirado a um monte de lixo! Não sou responsável pela incapacidade de um ator na estréia (Piscator, quando leu a peça, confessou que era a cena mais comovente, mais trágica.) Mas, desde quando se identifica o autor a um reconhecimento objetivo do nada de tôda vida após a morte? Uma fôlha "nacional" escreveu que eu me rio dos mortos da guerra mundial! A essa calúnia — depois de tudo que já escrevi — não respondo. Respondo a outra coisa: essa guerra custou doze milhões de mortos! Examinem o livro da guerra de Frederico, vejam como se atiravam os cadáveres à fossa comum. Mas isso é coisa que não se pode ver, é coisa proibida, proibida em todos os países!

Hamlet: Acreditas tu que Alexandre tinha êste aspecto na terra?

Horácio: Precisamente.

Hamlet: E cheirava assim? Bah! (lança ao chão a caveira.)"

Onde Está o Médico Legista?

Violação de cadáver em Piscator.

"No teatro de Piscator, onde de noite, no final de um espetáculo pueril e sem repercussão, que é criticado noutra parte, representou-se a seguinte cena: três varredores de rua numa faixa corrente levam o cadáver de um soldado. O cadáver está fortemente iluminado; os três varredores dizem, numa canção, que o soldado foi morto, com justiça, por haver atirado contra criaturas humanas. Depois, o cadáver é atirado rudemente sôbre uma carroça e um dos três varredores, para dar mais energia à baixeza, puxa a cabeça do cadáver. O público do Teatro de Piscator, que costuma compor-se em 95 por cento de grandes capitalistas de esquerda ou de partidários proletários do comunismo, não teve mais do que trinta ou quarenta pessoas a aplaudirem a cena, enquanto o resto do teatro, indignado, protestava. Não registramos aqui o conteúdo de cena tão vulgar para chamar a atenção do censor, embora tivesse a Polícia verdadeiramente motivo para cuidar de, com a repetição dessa cena, não haver perturbação da ordem capaz de pôr em perigo a vida dos freqüentadores do teatro. Mas, em nome da segurança pública, convidamos a polícia a interessar por tal cena o competente médico legista. Há assassinos e profanadores de cadáveres, os quais, por causa de inclinações animalescas, não podem ser responsabilizados pelos seus atos, no sentido da legislação normal. Quem montou essa cena não há de estranhar que o enquadrem na inferioridade moral do § 51 do Código Penal. A polícia tem a obrigação de pôr em segurança, por amor a elas próprias, criaturas irresponsáveis pelos seus crimes. Parece-nos que à polícia cabe êsse dever diante dos que no Teatro de Piscator exerceram ou pagaram a profanação do cadáver."

Nachtausgabe, de 7 de setembro.

Os que saudavam com repicar de sinos e cobriam de bandeiras tôda a Alemanha — quando, não apenas um soldado, mas milhares de soldados eram atirados à fossa comum — valem-se agora de uma cena de peça teatral, não para abater a mim ou ao teatro (o objetivo seria demasiadamente insignificante), mas como motivo para, com redobrada fúria, investirem contra êsse Estado enfraquecido, e iniciar a ofensiva contra a massa cuja vontade de ser livre, cuja marcha para a frente, lhes causa horror. Nasce uma tendência ao *pogrom* que, passando por mim, deve incidir sôbre tudo o que é progresso, tudo o que ultrapassa o desluzido mundanismo, tudo o que aponta para o futuro.

No *Deutsche Zeitung* de 10 de setembro, esbraveja um tal senhor Palm:

Piscators alemães na frente: Erwin Piscator reapareceu. A sua impiedade arrasta cruzes pela poeira. A sua máquina lança soldados mortos ao monte de lixo. A sua idéia: agitação. A sua obra: teatro partidário em vez de teatro de arte. A sua vontade: desmoralização. O seu objetivo: Moscou. Kurt Tucholsky, com pena, envenena os espíritos. É um Piscator da literatura. Diante de nós uma fotografia. Nela vários generais alemães. Embaixo, de autoria de Kurt Tucholsky: 'Animais estão à tua espreita!'

George Grosz zomba de Deus. Só consegue ver a Cristo na caricatura. Munido de um lápis, é outro Piscator: o Piscator do desenho. Alfred Kerr saúda e instiga todos os Piscators. Êle próprio é um Piscator da crítica. Apregoa a derrubada de tudo, quer que "tudo seja arrastado pelo lixo". Exige o bolchevismo cultural. O desprêzo da religião, da pátria, da tradição recebe dêle o cunho de experiência, de arte. Kerr é um tipo. Um tipo ídiche. Um tipo da imprensa judaica. Da mesma imprensa que calunia o anti-semitismo chamando-o de impiedoso. Mas que louva tudo quanto é *anti* como o maior ato moral, e até o exige. Tipo da imprensa que louva, como expressão de uma nova forma de arte, tudo aquilo que pouco se importa com os sentimentos mais sagrados dos que pensam de outra maneira.

Cada vez mais desavergonhadamente surgem os Piscators. Cada vez mais descaradamente nos atiram ao rosto o seu desprêzo. Cada vez mais sobe o lixo que do outro lado será atirado sôbre nós. Deixar-nos-emos morrer?

Os Piscators, seus protetores e fomentadores, trabalham com veneno. Envenenam as grandes cidades e lentamente penetram no interior do país. De nada valem máscaras contra gases. É preciso empregar o contraveneno.

Não deixem ficar na sua frente o lixo atirado. Levantem-no. Lancem-no de volta. Tapem a bôca blasfema de todos os Piscators.

Não se queixem, não se lamuriem. Não se indignem, não protestem. Os insolentes dirão que isso é intolerância. Armem-se. Façam da palavra "reação" uma divisa de honra. Arrastem os judeus para o palco. Mostrem tôda a mentira que os caracteriza. Mostrem o seu espírito de destruição. Mostrem o seu espírito de comércio. Mostrem o comerciante em Berlim, que não é de Berlim. O comerciante que ainda hoje vive em Kurfürstendamm e nos palacetes de Grunewald. (Apesar de Mehring e Piscator.)

Ponham-nos abaixo. Não parem diante de coisa nenhuma. Firam-nos em seus mais sagrados sentimentos, assim como êles também nos ferem. Paguem-lhes na mesma moeda. Mas não se esqueçam dos juros. Não se esqueçam, também, de que, precisamente nesses círculos, o hábito é cobrar juros elevados. Será uma alegria poder devolver, finalmente.

Examinem as listas do anseio comunista de desapropriação. Figuram aí, em primeiro lugar, os Piscators. Mostrem-nos ao povo. Mostrem os seus diamantes. Mostrem os seus palacetes, mostrem tôda a sua demagogia. Mostrem, igualmente, as figuras exponenciais entre os atôres. Os que "vergonhosamente prostituem" a si próprios e à arte. Mostrem os que nadam na abundância, com os seus salários de astros, enquanto milhares de outros, capazes, definham lentamente na miséria.

Sabem como devem fazer. Vejam o *Potemkin*. Tomem como exemplo Piscator. Atirem todos os Piscators para o lixo. Levem-nos embora com as carroças. Vejam Grosz e leiam Kerr. E perceberão tudo o que tem de ser feito e quando deve ser feito. Façam um bom trabalho. Façam um trabalho completo. E não se esqueçam dos juros.

Viva a reação! A reação contra uma peste, a reação que nos conduza de volta à recuperação, à verdadeira arte. Piscators alemães na frente."

E o *Lokal-Anzeiger* — di-lo-ei como honra para mim? — traz na primeira página, em 7 de setembro, a discussão do espetáculo.

Teremos de nos alegrar com êsse triunfo do inimigo? A frente de esquerda assistirá, calada, à falência de uma emprêsa que não é guiada por outra vontade que não a causa dos oprimidos? Aprender-se-á finalmente que o que importa não é a *nuance,* que os nossos erros são ainda cem vêzes mais úteis para o desenvolvimento do teatro do que as realizações coesas e homogêneas de uma época superada? Ou deverão essas realizações ser usadas para destruir nossas bases e tornar-nos impossível o trabalho por anos a fora? E o destino que hoje temos pela frente será o de qualquer movimento que pretenda a mesma coisa. Teremos, então, de repetir sempre que o teatro político constitui um meio, e um meio sensível, dentro de um grande processo ao qual êle pode ajudar, mas que nunca pode substituir? Se cometemos um êrro, foi o de nos adiantarmos ao nosso tempo, foi o de querermos mais do que era possível nesta sociedade com os meios de que dispúnhamos. No meio de uma fase de uma evolução, termino êste livro. Ninguém pode saber que aspecto adquirirão as coisas. Mas a vontade permanece. E eu gostaria de esperar que um dos efeitos dêste livro fôsse o de contribuir para uma união cada vez mais íntima, para a união concêntrica de tôdas as fôrças que conosco, na terceira frente — que é a da cultura — querem conseguir o nascimento de uma nova época.

ESTA OBRA FOI EXECUTADA NAS OFICINAS
DA COMPANHIA GRÁFICA LUX, RUA FREI
CANECA, 224 — RIO DE JANEIRO, PARA A
EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.